

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MISE EN RELIEF DU CARACTÈRE CONSTRUIT ET NORMATIF  
DE LA FIGURE FÉMININE DANS LES IMAGES DE MODE DE CINDY SHERMAN  
PAR L'UTILISATION DE STRATÉGIES DU GROTESQUE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR  
LYSANNE DUGUAY-PATENAUDE

MARS 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pu être mené à terme sans l'aide précieuse de ma directrice, Thérèse St-Gelais, professeure d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Je tiens à la remercier pour l'intérêt qu'elle a porté envers ce projet ainsi que pour son indéfectible disponibilité. Dotée d'une grande curiosité et rigueur intellectuelle, elle a su orienter et alimenter mes réflexions à travers les différentes étapes de la réalisation de ce mémoire de manière inspirante.

Je tiens, par ailleurs, à remercier mon amie Stephanie Trudel pour son enthousiasme constant et ses encouragements précieux.

Je remercie également mes parents et ma soeur, Noëlla, André et Maryse, qui m'ont sensibilisée à la différence et m'ont appris à appréhender le monde avec humour. C'est grâce à leur soutien et leur confiance sans limites qu'il m'a été possible d'accomplir ce projet.

Enfin, je remercie mon conjoint, Michael Maher, qui est un modèle d'accomplissement. Je le remercie pour son support, sa patience et, surtout, pour sa présence à mes côtés.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA REPRÉSENTATION DU STÉRÉOTYPE FÉMININ REDÉFINI PAR LES ÉTUDES CULTURELLES ET MÉDIATIVES AINSI QUE PAR LE FÉMINISME DE LA TROISIÈME VAGUE	7
1.1 Réalité et représentation à travers les médias	8
1.1.1 Spectateur, culture et signification : mise en place d'un système de classification	11
1.1.1.1 <i>Untitled Film Stills</i>	12
1.1.1.2 Pratiques signifiantes	14
1.1.1.3 Le décalage	14
1.1.2 Idéologie et stéréotype	17
1.1.3 Dénaturaliser les stéréotypes	18
1.1.4 Féminisme et psychanalyse : le dispositif de la représentation	19
1.1.4.1 La place de la femme dans une société masculino-centrée	20
1.2 Norme et bio-pouvoir	22
1.2.1 Le pouvoir disciplinaire	24
1.2.2 La technologie sexe/genre	26
1.2.3 <i>Film theory</i> : la femme comme objet d'une économie scopique de la domination masculine	28



CHAPITRE II	
L'UNIVERS DE LA MODE : UN LIEU DE PRODUCTION DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE	32
2.1 La mode : une définition	33
2.2 Émergence du concept de la mode	34
2.2.1 La mode et ses sanctions	36
2.3 L'apparition de la haute couture : la <i>mode de cent ans</i>	38
2.4 La <i>mode ouverte</i>	40
2.5 La photographie publicitaire de mode	43
2.6 Le déguisement de soi et la figure du masque	44
CHAPITRE III	
L'ART POSTMODERNE ET LA RHÉTORIQUE HUMORISTIQUE	47
3.1 Le rire comme instance de régulation sociale	47
3.1.1 Le comique des conventions	49
3.2 L'art postmoderne, un processus critique	50
3.2.1 L'apport de la théorie poststructuraliste et de la stratégie parodique	51
3.2.2 Introduction du corps de l'artiste	53
3.2.2.1 « Moi simulacre » chez Cindy Sherman	54
3.2.2.2 Une pratique féministe	55
3.3 La rhétorique humoristique dans les arts visuels	58
3.3.1 La <i>General Theory of Verbal Humor</i> et son adaptation	58
3.3.2 L'humour et le cadre normalisant	60
3.3.3 Le grotesque bakhtinien	62

CHAPITRE IV	
<i>FASHION</i> : LES VICTIMES DE LA MODE	66
4.1 <i>Interview</i> : le devenir femme	67
4.1.1 <i>Untitled #122</i> , la colère	69
4.1.2 <i>Untitled #131</i> , la fausse pudeur	70
4.1.3 <i>Untitled #129</i> , le déguisement	72
4.2 <i>Vogue</i> : défier les lois avec les stratégies du grotesque	76
4.2.1 <i>Untitled #132</i> et <i>Untitled #133</i> , le corps grotesque	78
4.2.2 <i>Untitled #138</i> , la figure du bouffon	80
4.3 <i>Harper's Bazaar</i> : sujets sexuels	82
4.3.1 <i>Untitled #276</i> , Raiponce	84
4.3.2 <i>Untitled #282</i> , Méduse	88
4.4 <i>Comme des garçons</i> : l'ultimatum	92
4.4 <i>Untitled #299</i> , la confrontation du spectatorat	92
CONCLUSION	96
BIBLIOGRAPHIE	104

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Cindy Sherman, <i>Untitled Film Still #21</i> , 1978, photographie noir et blanc, 20,3 x 25,4 cm.	110
1.2	Cindy Sherman, <i>Untitled Film Still #54</i> , 1980, photographie noir et blanc, 20,3 x 25,4 cm.	110
1.3	Extrait d'une image de presse illustrant Linford Christie gagnant la course du cent mètres durant les Jeux Olympiques de Barcelone, 1992.	111
2.1	Kurt Schwitters, <i>Merz Picture 32 A. The Cherry Picture</i> , 1921, collage composé de papier à colorier, imprimés, tissu, bois, métal, liège, huile, crayon, et encre sur carton, 91,8 x 70,5 cm.	111
4.1	Cindy Sherman, <i>Untitled #122</i> , 1983, photographie couleur, 220 x 146,7 cm.	112
4.2	Cindy Sherman, <i>Untitled #131</i> , 1983, photographie couleur, 88,3 x 41,9 cm.	113
4.3	Cindy Sherman, <i>Untitled #129</i> , 1983, photographie couleur, 109,9 x 80,6 cm.	114
4.4	Extrait photographique mettant en scène Madonna lors de sa tournée <i>Blond Ambition</i> , 1990.	115
4.5	Edouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863, huile sur toile, 1,305 x 1,91 m, Musée d'Orsay, Paris.	115
4.6	Cindy Sherman, <i>sans titre</i> , 2011, image publicitaire pour la « Fall Colour Collection », M·A·C Cosmetics.	116
4.7	Cindy Sherman, <i>sans titre</i> , 2011, image publicitaire pour la « Fall Colour Collection », M·A·C Cosmetics.	117

4.8	Cindy Sherman, <i>sans titre</i> , 2011, image publicitaire pour la « Fall Colour Collection », M·A·C Cosmetics.	118
4.9	Cindy Sherman, <i>Untitled #132</i> , 1984, photographie couleur, 175,3 x 119,4 cm.	119
4.10	Cindy Sherman, <i>Untitled #133</i> , 1984, photographie couleur, 181 x 120,7 cm.	120
4.11	Cindy Sherman, <i>Untitled #138</i> , 1984, photographie couleur, 180,3 x 123,2 cm.	121
4.12	Cindy Sherman, <i>Untitled #276</i> , 1993, photographie couleur.	122
4.13	Cindy Sherman, <i>Untitled #299</i> , 1994, photographie couleur, 124,1 x 83,7 cm.	123
4.14	Cindy Sherman, <i>Untitled #282</i> , 1993, photographie couleur, 231 x 155 cm.	124
4.15	Le Caravage, <i>La Tête de Méduse</i> , 1598, huile sur cuir marouflé sur un bouclier en bois de peuplier, 60 x 55 cm, Galerie des Offices, Florence,	125
4.16	Valie Export, <i>Action Pants : Genital Panic</i> , 1969, photographie noir et blanc, 165,6 x 125 cm.	126

## RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la question du stéréotype féminin dans sa valeur construite et normative. Plus spécifiquement, nous aborderons ce type de catégorisation d'identité de genre mis en relief de manière critique par l'utilisation de stratégies du grotesque dans la série *Fashion* de Cindy Sherman. En substituant un canon grotesque à la représentation de la féminité à l'intérieur du champ de la photographie de mode haute couture, l'artiste met en évidence les structures qui régissent la création et le maintien d'un tel stéréotype.

En premier lieu, nous procéderons à la définition de la notion de stéréotype produit dans le domaine la représentation médiatique pour démontrer comment celui-ci est naturalisé et partagé culturellement. À l'aide de théories féministes, nous ciblerons la particularité du stéréotype dans sa version « féminine » en tant que sujet passif et soumis à un regard de type masculin. En nous basant sur la pensée foucaldienne, nous verrons qu'un ensemble de règles et de codes identitaires sera intégré à titre de normes dans une discipline du corps féminin. Dans un deuxième temps, nous cernerons de manières conceptuelle et historique la particularité de la mode qui, bien que faite de changements subits et aléatoires, sous-tend une vision statique de la différence des sexes en catégories de genre. Également, nous définirons le vêtement en tant que symbole de mascarade de la féminité qui exige la participation de la femme au jeu de la séduction. Enfin, nous verrons que les stratégies visuelles humoristiques permettent d'appuyer les discours critiques et politiques des pratiques artistiques contemporaines par la déconstruction des structures de la représentation.

En dernier lieu, nous observerons les œuvres *Fashion* de Cindy Sherman, en analysant l'impact qu'elles créent sur les habitudes du corps-regardant par l'insertion de personnages qui défient les conventions de la féminité en mode. En transgressant les limites du présenté et du présentable en photographie de haute couture, l'artiste démontre que la femme est confinée à une logique de domination qui régule sa conduite par diverses instances externes et internes : le regard de l'autre, le rire, l'association de la féminité à la moralité, l'enveloppe vestimentaire, la maîtrise des limites du corps. Au terme de ces recherches, les stratégies du grotesque observées dans l'œuvre de Sherman nous apparaissent comme étant des outils particulièrement efficaces pour permettre une déconstruction de la vision stéréotypée du genre féminin ainsi qu'une mise en évidence des structures qui conditionnent le regard du spectateur.

Descripteurs : art contemporain, Cindy Sherman, *Fashion*, stéréotype, genre, féminisme, représentation, mode, humour, grotesque.

## INTRODUCTION

Dévoilé dans sa multiplicité, le corps est aujourd'hui le lieu de la réappropriation de soi dans divers domaines de l'analyse et de la représentation du champ de l'art comme des sciences sociales et culturelles. Souvent représenté nu à l'intérieur de l'histoire de l'art, le corps féminin a été subséquent le site de nombreuses interventions de nature critique. Dans les œuvres contemporaines, cette figure ubiquiste témoigne de cette volonté d'accéder à une affirmation du soi, tout comme elle soulève la part de soumission silencieuse dont elle est toujours l'objet. Entre autres, avec l'émergence, vers la fin des années quatre-vingt, des études sur le genre, on a évoqué la caducité de certains stéréotypes qui régissent les définitions identitaires selon des catégories binaires sous-jacentes au domaine de la représentation.

Des jeux de regards entourant la forme féminine passive dans l'œuvre d'art, une survivance de ce chassé-croisé impliquant le fait d'être regardée a été soulevée, entre autres, par les féministes de la *film theory* qui maintiennent la présence d'un *male gaze* (regard masculin) à l'époque contemporaine dans les différentes sphères de l'expérience visuelle. Le corps-regardant qui incarne cette position voyeuriste est plus que jamais sollicité à travers l'œuvre d'art. On interroge ses présupposés, l'habitude de son regard à définir le monde et les individus selon des catégories stéréotypées en relevant le fait qu'elles lui sont imposées culturellement, voire inconsciemment. Dans cette optique, le spectatorat<sup>1</sup> devient alors l'élément-clé de la déconstruction des structures de production et de contrôle identitaire.

---

<sup>1</sup>Nous utiliserons ici le terme « spectatorat » pour définir cet ensemble composé de spectateurs et de spectatrices.



Ces réflexions nous ont amenés à énoncer le présent sujet de recherche, soit la mise en relief du caractère construit et normatif du stéréotype féminin dans les images de mode par l'utilisation de stratégies du grotesque chez Cindy Sherman. En effet, nous souhaitons, par le moyen de l'analyse de cette œuvre interdisciplinaire, invoquer la question du stéréotype de genre comme structure manifestement construite selon les intérêts d'une classe dominante et, surtout, établie à titre de norme pour s'assurer du maintien de cet ordre assujettissant.

Ce projet, réalisé dans le champ de la photographie de mode, se penche plus particulièrement sur la question du corps en lien avec son habillement, considéré en tant que véhicule de l'identité. Le vêtement recouvre le corps et témoigne de la socialisation de celui qui l'endosse. Il sert de camouflage, de déguisement, d'accessoire érotisant qui dévoile certaines parties du corps, de masque à ce qu'il faut cacher, bref il module le corps en relation avec sa visibilité.

Au lieu d'établir une critique à proprement dit du stéréotype féminin dans les images de mode, nous souhaitons ici relever, à travers la « re »présentation, le processus qui permet l'établissement et qui assure la pérennité d'un tel type de catégorisation asservissante. Pour ce faire, nous utiliserons un outil récemment considéré en histoire de l'art, soit la rhétorique humoristique. En effet, ce type de discours, associé à la moquerie en Occident, implique le spectatorat de manière active, à travers les concepts qu'il partage culturellement, pour mettre en relief les structures sociales et politiques auxquelles il participe. L'œuvre anti-mode de Sherman, illustrant bien cette volonté humoristique par son emprunt aux stratégies du grotesque, participe activement à cette interpellation du spectatorat, confronté à observer les habitudes de son regard et des ses interprétations.

Avec ses photographies, Cindy Sherman, artiste américaine, utilise son corps comme matériel récurrent dans ses œuvres. Toutefois, comme elle le souligne

invariablement, ses clichés ne sont pas des autoportraits. En effet, elle ne vise pas par le moyen de la représentation à faire une œuvre autobiographique; elle cherche plutôt à endosser des identités disponibles – ou indisponibles dans le cas présent – dans sa culture. Souvent décrite tel un caméléon, Sherman se déguise à l'aide de vêtements, postiches, cosmétiques et disparaît sous les masques qu'elle crée.

De l'innombrable littérature analysant l'œuvre de Sherman, on s'aperçoit que l'artiste a massivement interpellé les féministes qui y ont relevé un travail majeur sur la figure de la femme et son confinement à la mascarade. Que ce soit dans ses premières œuvres, les *Untitled Film Stills* de la fin des années 1970, ou dans les *History Portraits/Old Masters* produites une dizaine d'années plus tard, l'aspect factice de la représentation du féminin constitue la pierre angulaire de sa création. En plus de ce commentaire sur la nature « construite » du genre féminin dans les domaines respectifs du cinéma et de grands tableaux de l'histoire de l'art, Sherman, par l'utilisation de stratégies humoristiques, fait ressortir le penchant normatif de ces lieux de production d'identités. En usant d'ironie dans les clichés reprenant l'esthétique du septième art, et de parodie dans les images de la femme dans l'histoire de l'art, l'artiste participe activement à créer un décalage entre les attentes du corps-regardant et ce qui est mis en image.

Le premier chapitre de ce mémoire servira de mise en place à la notion de stéréotype. En puisant dans les analyses théoriques du domaine des études culturelles et médiatiques de Stuart Hall, ainsi que dans le travail de Kate Linker qui fait valoir une approche féministe, nous verrons comment certaines catégorisations identitaires sont construites par l'habitude du regard à une telle classification. À une époque où les images saturent notre quotidien, la répétition de ces stéréotypes concourt à leurs intégrations et les ancrent à même notre inconscient de manière à effacer leurs liens de tout rapport de domination. Dans une société où ses règles sont intégrées à même la vie et les corps, il devient d'autant plus complexe de les éviter. Ces structures de



l'identité, produites suivant les intérêts d'une classe dominante masculino-centrée, sont difficilement « dé » construites puisqu'elles sont intériorisées à titre de norme. Ainsi, partant, entre autres, de la théorie post-structuraliste de Michel Foucault, nous verrons comment le bio-pouvoir, implique une auto-régulation, une auto-discipline des sujets évoluant en société. Ce contrôle de soi devient impératif dans un monde où l'exclusion inspire la crainte de tous. L'anormalité, pire des stigmates, sera alors l'objet à camoufler, à éradiquer chez soi et celui à pointer ou à dénoncer chez l'autre.

Nous définirons le stéréotype dans sa version féminine, en lien avec la *film theory* et l'art contemporain qui réfléchit le corps dans son rapport au vêtement, en termes d'objet d'un regard précis, le *male gaze*. Ce dernier, au lieu d'être compris comme détenu par la seule gent masculine, est ici considéré dans sa nature voyeuriste et assujettissante. Dans cette logique, le féminin doit se modeler – sa conduite et son corps – en rapport au désir de l'autre, fixer et restreindre son être dans la soumission et la passivité. La mascarade des apparences constitue alors l'endroit choisi pour permettre au féminin de se réfugier, à l'abri de la menace du jugement et de l'exclusion.

Dans la seconde partie de ce travail, nous observerons, de manière historique et conceptuelle, les développements de la mode, les moments charnières de son évolution, ainsi que son implication sur les domaines culturel et social. D'une tendance vestimentaire propre aux hommes faite d'artifices et d'ornements à l'époque aristocratique, un changement s'est opéré de manière à faire des femmes les principales figures et adeptes de la mode. L'univers du vêtement a, dès lors, connu un profond changement : axé premièrement dans un rapport de classe où seulement les plus nantis pouvaient se parer des plus belles tenues, on a ensuite détourné ce rapport de forces en le polarisant désormais dans une logique de genres. Le masculin, fossilisé dans l'uniformité du complet, se distingue dorénavant de la frivolité des tendances et de l'érotisation du corps par le vêtement associées au féminin. Le corps

de la femme, sous le couvert de son attirail vestimentaire, est dorénavant placé sous haute surveillance.

Du corps dans un contexte de mode, nous situerons ensuite la place qu'il occupe dans le champ de l'art contemporain. Nous verrons que le recours omniprésent à cette figure traduit une volonté politique, particulièrement pour les groupes opprimés de la société, de rétablir le contrôle sur leur propre subjectivisation. Dans cette optique, l'humour devient un précieux outil d'émancipation et de critique des structures de domination qui régissent le domaine de la représentation des identités. Incitant au rire, ce type de rhétorique permet, d'une part, la mise en relief de normes, de règles et de conventions qu'il faut respecter en communauté par souci de normativité, et d'autre part, il soulève notre propre captivité face à ce raisonnement. Le rire signale que quelque chose d'inattendu vient de se produire, donc qu'il existe une ligne de conduite qui est partagée socialement et que celle-ci doit être respectée en tout temps. Nous sommes amusés face à l'écart de conduite de l'autre, mais nous ne sourions plus lorsque nous comprenons que nous sommes tous enclins à commettre une telle faute.

Avec leurs visées « utopiques » d'égalité et d'universalité, les stratégies du grotesque constituent une des formes humoristiques qui touche précisément à cette réalité. Vu la rareté de théories concernant ce type de rhétorique en arts visuels, nous recourrons à l'emprunt de la définition du grotesque au plan littéraire. Ainsi, en partant des travaux de Mikhaïl Bakhtine, nous élaborerons une conception bien précise du corps grotesque et de l'univers carnavalesque qui nous apparaissent reproduits dans l'œuvre de Sherman. En effet, les images du corps grotesque sont empreintes d'un esprit carnavalesque de fête qui implique un renversement de tout rapport d'autorité, une abolition de toutes lois et règles. Dans cet univers, le rire n'est pas utilisé pour renforcer l'incorporation d'une ligne de conduite stricte, il n'est pas

non plus le regard disciplinaire d'un groupe qui isole un individu pour réguler sa conduite. Le rire carnavalesque est le rire de tous.

Finalement, nous vérifierons, par le moyen de l'analyse du corpus d'œuvres choisies, comment une telle définition partant du domaine littéraire peut s'appliquer au langage visuel. Aussi, dans une optique féministe, nous regarderons quels stéréotypes féminins sont construits dans le monde de la photographie de mode et quels aspects de ceux-ci sont soulevés par Cindy Sherman. En tant que membre du spectatorat, nous nous pencherons sur nos schèmes d'intelligibilité en prêtant une attention particulière à ce que ce type d'images crée comme décalage entre nos attentes et ce qui est présenté du féminin. Nous verrons comment notre manière de regarder les représentations identitaires est empreinte de catégorisations dont il est complexe de faire abstraction.

## CHAPITRE I

### LA REPRÉSENTATION DU STÉRÉOTYPE FÉMININ REDÉFINI PAR LES ÉTUDES CULTURELLES ET MÉDIATIQUES AINSI QUE PAR LE FÉMINISME DE LA TROISIÈME VAGUE

Ce mémoire a comme objectif de mettre en relief le caractère construit et normatif du stéréotype féminin dans les images de mode de Sherman; il est essentiel de définir ce que l'on entend par ces deux termes. Pour ce qui est de la « construction » d'un stéréotype féminin, nous nous référerons aux travaux de Stuart Hall et de Kate Linker qui se penchent tous deux sur la question de la représentation. Avec Hall, nous étudierons la notion de représentation produite par les médias. En fait, nous verrons comment, par le contact quotidien à une culture visuelle médiatisée, nous sommes contraints à observer le monde selon une vision stéréotypée et comment certaines identités nous sont imposées de manière plus ou moins consciente. Avec Linker qui propose une perspective féministe, la question de la représentation sera jointe à celle de la sexualité pour une analyse du rôle de la figure féminine projetée en cinéma, c'est-à-dire en tant qu'objet du regard masculin (*male gaze*). Ensuite, nous concentrerons sur la question de la « normativité » en puisant, entre autres, dans les travaux de Georges Canguilhem et de Michel Foucault, afin de trouver les origines des notions de norme et d'anormalité, et surtout comment ces concepts réfèrent de manière inhérente à une logique de pouvoir.

À travers ce parcours, nous observerons comment diverses constructions identitaires sont naturalisées et pourquoi il semble impératif d'adopter ces identités, d'intégrer certains stéréotypes. Plus particulièrement, nous évaluerons comment l'imagerie cinématographique, télévisuelle ou publicitaire, par la création d'une esthétique spéculaire axée sur la séduction et la passivité, met en place un certain

canon de féminité qui favorise chez la femme l'intégration d'un statut d'objet de fantasme, d'objet fétiche du regard de l'autre. Ces industries faisant du corps de la femme son principal atout – tous les regards se fusionnent vers lui – font miroiter la possibilité de l'atteinte de cet idéal par la voie de la consommation. En se procurant tel ou tel vêtement tendance, en feuilletant le plus de magazines de mode possible, en visionnant le jeu de certaines grandes stars du grand écran, nous assimilons, par catégorisation, quels éléments constituent la femme présentée, à la mode, regardée, désirée. De cette multiplicité, nous observons que la féminité qui y est représentée est toutefois recentrée sur le statut d'objet. Ainsi, partant de la notion foucaldienne du bio-pouvoir, nous verrons comment le féminisme de la troisième vague<sup>1</sup> utilise le concept d'un pouvoir disciplinaire intériorisé pour l'appliquer à la question du genre, à travers le prisme de la représentation. Pour ce faire, nous ferons un détour par les théories féministes et psychanalytiques qui se penchent sur le cinéma narratif comme instance d'assujettissement de la femme dans un contexte où celle-ci est constituée en tant qu'objet du regard masculin.

### 1.1 Réalité et représentation à travers les médias

Les photographies de mode de Cindy Sherman attaquent précisément la notion du stéréotype féminin à travers le prisme de la représentation. Dans la série *Fashion*, l'artiste se penche plus particulièrement sur celui qui est exhibé dans les photographies de mode. Toutefois, nous verrons que cette image de la femme et son stéréotype n'est pas exclusive au monde du vêtement, que celle-ci est en fait plus générale, touchant la catégorie même de la femme. Il faut donc, pour la comprendre, l'observer selon le mode de fonctionnement d'un système de représentation, et plus spécifiquement, dans le cas présent, sous la lunette d'un contexte médiatique. En

---

<sup>1</sup>Avec la troisième vague féministe, on déconstruit la catégorie « femme » unique et monolithique de la vague précédente pour se pencher sur une diversité de positions identitaires, sur l'éclatement des sexualités et des genres, ainsi que sur les théories *queer*. Voir Maria Nengeh Mensah, « Une troisième vague féministe au Québec? », Chap. in *Dialogue sur la troisième vague féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2005, p. 14-15.

effet, comme le souligne Kate Linker, puisque « la réalité ne peut s'appréhender qu'à travers les formes qui l'articulent, il ne peut y avoir de réalité en dehors de la représentation<sup>2</sup> ». Il faut donc considérer que l'écart est mince entre la femme en tant qu'image et la femme réelle, tangible, sachant que l'une ne va pas sans l'autre, que l'une est subordonnée à l'autre.

À l'époque contemporaine, la question de la représentation produite à travers les médias est devenue des plus importantes, tenant compte des effets inédits que cette jonction provoque. En raison de la rapidité sur le plan de la diffusion du message médiatique, de l'accès à un très large public et de la création d'un flou autour de la notion d'émetteur<sup>3</sup>, la représentation façonnée sous l'égide des médias est dorénavant omniprésente et manifestement insidieuse. En effet, dans cet univers effervescent, on oublie facilement que le message médiatique est émis par une classe dominante, tellement ses intérêts et sa vision du monde saturent le domaine de l'image médiatisée (télévision, cinéma, magazine, encart publicitaire, etc.).

À l'intérieur d'une communication intitulée *Representation and the Media*, Stuart Hall, sociologue britannique, théoricien des *cultural studies*, s'est penché sur la question de l'image médiatique de manière exhaustive, car pour lui, « The image itself – whether moving or still and whether transmitted by a variety of different media – seems to be, or to have become, the prevalent sign of late-modern culture.<sup>4</sup> » L'importante place qu'occupe l'image dans la société actuelle devient problématique dans cette mécanique où son émetteur est non apparent. L'image médiatique est produite dans une logique de pouvoir rendue invisible par son caractère « naturalisé »

<sup>2</sup>Kate Linker, « Représentation et sexualité », *Parachute, essais choisis 1975-1984*, tome 2, sous la dir. Chantal Pontbriand. Bruxelles, La Lettre volée; Montréal, Éditions Parachute, 2004, p. 166.

<sup>3</sup>Le personnage de l'émetteur, tributaire de l'idéologie qui favorise un certain type de représentation, est dorénavant non-visible aux yeux du spectateur, à l'intérieur du processus de communication. En effet, la répétition et la saturation de son point de vue concourent à l'établissement normatif de celui-ci.

<sup>4</sup>Stuart Hall, *Representation & the Media*, Prod. Sut Jhally, Transcription (vidéo, 55 min, son, couleur), Northampton, Media Education Foundation, 1997, p. 5.



qui masque son influence idéologique dans le domaine de la représentation. Ainsi, c'est la conception même de cette image qui doit être subvertie. Une des grandes parties du travail de Hall consiste à comprendre la manière dont l'image est construite, c'est-à-dire par l'intermédiaire des médias. Cela nous est utile dans le contexte de l'étude de l'œuvre de Sherman qui, dans le cas de la série *Fashion*, conserve son statut d'artiste visuelle, mais infiltre le monde de la photographie de mode, destinant ses œuvres à une publication<sup>5</sup> à l'intérieur du média qu'est le magazine de mode.

Pour comprendre l'importance de la question de l'image produite à travers les médias, il faut d'abord mettre de l'avant le principe suivant : l'image est représentation. De manière commune, le terme même de « représentation » ou de « re » présentation semble signifier que la chose qui est représentée à travers un média est quelque chose qui préexiste inéluctablement à la représentation<sup>6</sup>, quelque chose qui se trouve dans la nature et qui est par la suite « re » créé en image (photographie, pellicule, image numérique, etc.). Pourtant, la représentation sert à donner une signification aux choses qui sont dépeintes à travers l'image. Comme l'indique également Linda Hutcheon, « le mot même de représentation suggère inévitablement qu'il y a une réalité donnée que l'acte de représenter redouble d'une façon ou d'une autre<sup>7</sup> ». Ainsi, il ne faut plus voir la représentation comme la résultante d'un événement ou d'une situation, mais bien comme constitutive de ceux-ci<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup>Ces photographies de mode, finalement pas toutes publiées par les magazines, ont toutefois été présentées en plus grand format lors d'expositions rétrospectives de l'œuvre de Sherman.

<sup>6</sup>Hall, *op. cit.*, p. 6.

<sup>7</sup>Linda Hutcheon, « Postface. Les paradoxes ironiques du postmoderne. Politique et art », In *La mémoire postmoderne*, sous la dir. de Mark Cheetham, Montréal, Liber, 1992, p. 172.

<sup>8</sup>Hall, *op. cit.*, p. 8.

### 1.1.1 Spectateur, culture et signification : mise en place d'un système de classification

Pour comprendre les significations qui sont transmises à travers les médias, il faut se pencher sur la notion de culture, puisque c'est à travers une culture donnée, constituée comme le dirait Hall de « cartes mentales », que l'on peut faire sens des significations qui sont offertes aux membres d'une même culture ou société :

The particular classifications that we use to classify out the world meaningfully is not printed in anybody's genes ; it is something that is learned. It may not be learned in didactic ways in school or in colleges, or through formal instruction. But, to become a human subject is precisely somehow to learn or internalize the shared maps of meaning with other people in our culture. To become a cultured subject, rather than a biological individual, rather than just a blob of genetic material, is to move from there, to internalize, how within oneself, is kind of the beginnings of the grid of one's culture.<sup>9</sup>

En effet, la culture se construit avec des « cartes mentales », c'est-à-dire des « schèmes d'intelligibilité » qui nous permettent de faire sens d'un monde qui existe bel et bien, mais qui reste ambigu jusqu'au moment où on lui donne sens. La signification que l'on attribue au monde qui nous entoure émerge grâce aux « cartes mentales » partagées par les membres d'une société ou d'une culture. Par exemple, l'image d'une femme au bassin très large correspond, dans la culture africaine, au canon de beauté, évoquant la fertilité, tandis que dans la culture nord-américaine, la même image n'entre pas dans le canon encore d'actualité. Voilà pourquoi la notion de culture devient centrale lorsqu'il est question de la représentation comme outil de production de significations.

C'est en se concentrant sur la manière dont les membres d'une même culture appréhendent le monde que l'on peut faire sens de la représentation, des images médiatisées qui leur sont offertes. Kate Linker, dans un contexte féministe, maintient

---

<sup>9</sup>Hall, *op. cit.*, p. 10.



que ce type de représentation est produit dans une dynamique horizontale. À ce propos, elle évoque la notion barthienne de l'importance de la mort de l'auteur comme sujet transcendant dans la conception d'un nouveau modèle de compréhension des discours à travers lesquels la signification est construite dans la relation interactive entre le lecteur et le texte<sup>10</sup>, où on les remplace, comme dans le cas présent, respectivement par le spectateur et l'image photographique. Comme le concept des « cartes mentales » l'indique, c'est à l'intérieur d'une relation entre les membres d'une même culture que les « schèmes d'intelligibilité » se partagent et se développent en excluant l'idée d'un auteur, d'une personne, ou d'une autorité tangible qui serait à l'origine de notre manière de comprendre le monde.

Nous devons donc nous concentrer sur ce personnage important qu'est le corps-regardant, car les images qui lui sont destinées portent en elles des codes précis, judicieusement choisis par ceux qui les produisent. Dans le contexte d'une communication, l'émetteur envoie un message codé que les récepteurs, partageant certains concepts, ou « cartes mentales », seraient en mesure de déchiffrer de manière sensiblement identique. La notion de « cartes mentales » est déterminante, car c'est par le moyen de celles-ci que les membres d'une même culture sont en mesure de partager une certaine compréhension du monde, au moyen, entre autres, de la classification. Toutefois, comme le démontre Stuart Hall, il faut parvenir à comprendre que les concepts partagés socialement – catégories ou façons d'appréhender la réalité – sont des images miroirs d'un monde, mais d'un monde qui, en fin de compte, est construit de toutes pièces.

#### 1.1.1.1 *Untitled Film Stills*

Cette notion d'images miroirs d'un univers factice est présent dans les premiers travaux de Sherman, comme on peut le voir dans les *Untitled Film Stills*.

---

<sup>10</sup>Linker, *op. cit.*, p. 165.

Cette série de photographies qui a fait la renommée de l'artiste est constituée d'images qui semblent être tirées de films en noir et blanc, où des femmes sont représentées dans diverses situations de la vie quotidienne. Ici, c'est Sherman elle-même qui se met en scène, habillée de vêtements référant à l'époque des années 1950, coiffée de perruques qui la métamorphosent au point où chacune de ses héroïnes semble être dotée d'une individualité propre. Ces photographies jouent sur la mémoire et les « cartes mentales » partagées puisqu'elles évoquent chez le spectateur le souvenir de tel ou tel film, d'une certaine actrice, ou de l'esthétique propre à un réalisateur. Sherman ne donne aucune référence directe; les titres de ses clichés photographiques sont neutres (classifiés par numéros), même les lieux utilisés sont dépersonnalisés (aucune référence à un lieu en particulier). Pourtant, ces images puisent dans le souvenir de stéréotypes de la femme à une certaine époque, à travers certaines situations convenues présentées au cinéma ou à la télévision. On croit y voir l'héroïne d'un film de Hitchcock (fig. 1.1), une image de Marilyn Monroe (fig. 1.2), mais ces interprétations se trouvent déconstruites par la présence de Sherman dans la totalité des images de la série. En maniant certains codes visuels, elle parvient à user d'un langage commun permettant au corps-regardant de penser qu'il a correctement identifié les personnages présentés, l'esthétique de tel ou tel cinéaste. Toutefois, celui-ci peut rapidement se rendre compte de sa méprise puisque le visage de Sherman réapparaît dans chacune de ces images. L'artiste vient jouer sur nos certitudes, sur les liens qui sont faits à notre insu par notre esprit à travers nos « schèmes d'intelligibilité »; on se trouve berné devant cette scène que l'on pensait réelle, que l'on croyait même reconnaître, mais qui n'est que totale construction. Avec les *Untitled Film Stills*, par la malléabilité du corps, par un jeu de déguisement et de mise en scène, on découvre à quel point les images permettent de manipuler notre vision et notre capacité à identifier ce qui nous est représenté. En truquant la représentation par l'usage d'un langage visuel codé et partagé par tous, les limites entre le construit et le réel s'effacent sournoisement.

### 1.1.1.2 Pratiques signifiantes

C'est par l'entremise du langage, qu'il soit parlé, écrit, visuel, vestimentaire ou autre, que la représentation devient accessible et compréhensible, que la signification peut être partagée dans le monde, car toute signification est objet de discours. Pour cette raison, comme l'indique Stuart Hall, les études culturelles et médiatiques se penchent plus particulièrement sur l'étape de la production de signification, cette activité de création et de partage de signification qu'il appelle « pratiques signifiantes ». Celles-ci sont d'autant plus efficaces puisque circulant dans la sphère des médias, c'est-à-dire un des systèmes les plus puissants, durables et englobants pour la circulation de la signification<sup>11</sup>. Comme Hall, nous verrons plus tard que les féministes de la *film theory* se penchent, elles aussi, sur l'étape cruciale de la production de signification, plus particulièrement sur comment la femme est construite comme image, comme objet fétiche pour le regard masculin.

### 1.1.1.3 Le décalage

Les « pratiques signifiantes » ne veulent pas dire pour autant que l'on doit s'arrêter à l'étape de la production d'une image pour la comprendre et assimiler les effets qu'elles peuvent avoir. En ce sens, comme Linker l'a soulevé, un partage s'opère entre spectateur et image. L'image est accessible par le langage échangé à l'intérieur d'une même culture. Ainsi, l'étape de déchiffrement – de compréhension, de mise en mots – est tout autant signifiante que l'étape de production. Ce n'est pas simplement ce qui est présent dans l'image qui fait du sens pour le spectateur, mais, comme le souligne Hall, l'absence est tout aussi importante. À ce sujet, le théoricien a donné l'exemple d'une photographie de Linford Christie (fig. 1.3), « racisé » noir, prise durant les Jeux Olympiques de Barcelone en 1992. Sur cette image ayant fait le tour du monde, l'athlète tout juste nommé champion de course au cent mètres porte sur ses épaules le « Union Jack », drapeau du Royaume-Uni. Hall suggère, à ce sujet,

---

<sup>11</sup>Hall, *op. cit.*, p. 14.

que cette image provoque l'étonnement chez le spectateur, la surprise de ne pas y voir un athlète à la peau blanche; même si l'appellation « Britannique » n'est pas un terme dénommant un type ethnique spécifique, on s'attend à ce que la majorité des membres de l'équipe olympique britannique soit composée de « racisés » blancs. Ainsi, lorsque l'on regarde une image, ce que l'on s'attend à y voir, mais qui ne s'y trouve pas, témoigne d'une attente, d'une habitude du regard et de la compréhension de l'image. Chez Hall, l'absence est, en somme, aussi signifiante que la présence<sup>12</sup>. Le terme de l'absence, évoquant un vide, nous paraît toutefois comme une aporie : dans le contexte où l'image révèle une attente du spectateur qui se trouve désarçonné devant une présence inattendue, on perçoit davantage un décalage qu'une absence. Ce décalage signale le manque de correspondance entre les habitudes du regard ainsi que les catégorisations qui en découlent, et ce qui est présenté.

Dans le cas des images *Fashion* de Sherman, cette même stratégie est utilisée : ces femmes vêtues d'habits de haute couture, dans un contexte de publication de mode, ne sont pas celles que l'on s'attend à y trouver de prime abord. En ce sens, Cindy Sherman souligne ce qui n'est pas généralement associé à l'univers visuel entourant la féminité que le système de la mode a mis en place : peau flétrie, corps vieillissant, meurtri, souillé, sexe ouvert, etc. Elle montre quelque chose qui n'est pas produit dans le champ de l'imagerie de mode et que le public n'a pas l'habitude de voir, ou même, n'est pas enclin à associer avec l'univers de la mode et la féminité attendue. Ainsi, la relation de séduction du spectateur par l'image publicitaire en mode est déstabilisée par l'intervention de Sherman. Autant le corps-regardant qui pouvait se projeter dans cet univers associant la femme et la mode au glamour ne peut plus s'identifier<sup>13</sup> aux modèles présentés dans le cas des *Fashion Shots*, autant il devient difficile d'être charmé face à ces personnages repoussants.

---

<sup>12</sup>Hall, *op. cit.*, p. 15.

<sup>13</sup>Nous verrons plus tard, dans le chapitre portant sur l'humour et les stratégies du grotesque que cette affirmation est paradoxale : l'identification du spectateur au personnage est présente dans l'œuvre de Sherman, mais à un niveau tout autre.

Cet exemple nous montre que l'image publicitaire fonctionne effectivement par identification du public à ce qui est représenté et que c'est sur ce point précis que Sherman décide de jouer. Comme Hall l'indique, plusieurs codes sont actifs à l'étape de l'identification. Il devient donc primordial, dans le champ des études culturelles, de se pencher sur la notion d'image publicitaire et ses particularités :

No advertising image could work without being associated with a kind of claim on identity. This is the sort of object which varied sorts of people, in that kind of setting or in that sort of mood, are likely to use and wear. So the whole range of visual imagery does come with a kind of identification tag linked to it. [...] The fact is that, if we are concerned about the proliferation of images in our culture, it is because they constantly construct us, through our fantasy relationship to image, in a way which implicates us in the meaning. And that is what is bothering us. We're not bothered because we are barraged by something which means nothing to us. We are bothered precisely by the fact that we are caught. We do have an investment, in the meaning which is being taken from it.<sup>14</sup>

Ce que l'on doit comprendre ici, c'est que si on est en mesure de s'identifier à telle ou telle image, c'est parce que, à la base, celles-ci construisent une panoplie d'identités auxquelles nous adhérons sans le savoir. Comme si la représentation précédait notre être, nous voyons les catégories identitaires disponibles et nous évoluons à l'intérieur des ces possibilités admises, puisque, tel que nous l'avons mentionné plus haut, il n'y a pas de réalité en dehors de la représentation. Hall souligne que l'image n'a pas toutefois de signification unique et fixe, et que cette signification dépend de l'interprétation que l'on en fait<sup>15</sup>. Dans cette logique, on déduit que malgré la pluralité des interprétations qui sont possiblement attribuables à l'image publicitaire, les outils que l'on possède pour la comprendre sont limités par le faisceau de nos « cartes mentales », d'où la présence de stéréotypes tacitement partagés à l'intérieur

---

<sup>14</sup>Hall, *op. cit.*, p. 16-17.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 18.



d'une culture. L'interprétation des significations serait donc toujours contextuelle historiquement, socialement, et culturellement.

### 1.1.2 Idéologie et stéréotype

Le but du pouvoir lorsqu'il intervient dans la sphère du langage est de le fixer : c'est ce que l'on nomme « idéologie »<sup>16</sup>. Comme l'indique Kate Linker :

[C]omme la fabrication de la réalité dépend de la répétition pour fixer ou stabiliser les significations, la plupart des textes circulant dans la sphère culturelle servent à confirmer et à redoubler la position du sujet. Loin d'être neutre, la représentation a pour effet de réguler et définir les sujets auxquels elle s'adresse, les positionnant par classe ou par sexe, dans une relation active ou passive à la signification. Avec le temps, ces positions fixées acquièrent le statut d'identités et, dans leur portée la plus large des catégories. D'où les formes de discours sont d'emblée des formes de définition, des moyens de limitation et des modes de pouvoir.<sup>17</sup>

Dans cette logique, le stéréotype est l'un des moyens utilisés par l'idéologie pour asseoir son pouvoir. En restreignant une signification à une gamme limitée de caractéristiques, le stéréotype produit un type de savoir à travers lequel ce que l'on sait du monde est, comment on le voit représenté<sup>18</sup>.

Stuart Hall propose, pour décroiser le carcan des stéréotypes, augmenter la qualité et la quantité des critères qui peuvent constituer le sujet, de prendre les images à part au lieu d'imposer des images positives. Il suggère de confronter les stéréotypes, de les déconstruire plutôt que de tenter d'imposer une « représentation positive » à l'endroit des stéréotypes habituellement négatifs<sup>19</sup>. Il est autant difficile de fixer des représentations négatives que de les remplacer par leur inverse puisque, par exemple,

---

<sup>16</sup>Hall, *op. cit.*, p. 19.

<sup>17</sup>Linker, *op. cit.*, p. 167.

<sup>18</sup>Hall, *op. cit.*, p. 20.

<sup>19</sup>Par représentation négative, on fait ici référence à la notion de préjugés. Voir Hall, *Representation & the Media*, p. 20.

on observe que les préjugés ou stéréotypes négatifs sont toujours contredits, mais ils restent présents à l'intérieur d'une culture donnée. Dans cette logique, mieux vaut, au lieu de tenter de renverser la vapeur à l'intérieur du champ des images négatives, mettre à nu les processus de création et d'imposition qui les caractérisent.

### 1.1.3 Dénaturaliser les stéréotypes

De cette manière, pour contester les stéréotypes, il faut user de stratégies politiques de l'image, politiques parce que, bien que la représentation semble « re »présenter le réel, elle le constitue, et produit des idées sur le monde et les individus, basées sur l'idéologie des dominants. Les stratégies politiques de l'image :

[H]as to go *inside* the image itself – inside the image – because stereotypes themselves are really actually very complex things. It has somehow to occupy the very terrain which has been saturated by fixed and closed representation and to try to use the stereotypes and turn the stereotypes in a sense against themselves; to open up, in other words, the very practices of representation itself – as a practice – because what closure in representation does most of all is it naturalizes the representation to the point where you cannot see that anybody ever produced it.<sup>20</sup>

Comme mentionné précédemment, les médias permettent effectivement l'effacement de la visibilité de l'émetteur du message/image, la dématérialisation de cette part de domination qui naturalise les stéréotypes en définitions identitaires de genre, et font en sorte que tout effet d'assujettissement serait transcendant, hors du contrôle humain. Ainsi, prenant exemple sur le projet de Stuart Hall, dans le présent travail, nous souhaitons participer à changer la relation du spectatorat à la représentation, et pour ce faire, nous devons intervenir sur le plan de la relation du corps-regardant à l'image :

---

<sup>20</sup>Hall, *op. cit.*, p. 21.

[...] you have to intervene in exactly that powerful exchange between the image and its psychic meaning, the depths of the fantasy, the collective and social fantasies with which we invest images, in order to, as it were, expose and deconstruct the work of representation which the stereotypes are doing.<sup>21</sup>

Hall nous suggère, en tant que membre du spectatorat, d'analyser, de déconstruire ce que les stéréotypes construisent comme représentations, comme images du monde. Il nous demande de nous pencher sur les questions de pouvoir et de fermeture dans la représentation. La fermeture est ce qui constitue le pouvoir symbolique à travers la représentation, c'est-à-dire une tentative de naturaliser la signification pour qu'on n'ait aucune autre manière de penser, aucun autre accès au savoir et au monde que ce qui nous en est dit ou raconter en images. Ainsi, il est essentiel de garder la représentation ouverte<sup>22</sup> pour toujours rechercher de nouvelles façons de penser, d'être produits dans le monde, de nouvelles sortes de subjectivités et de nouvelles dimensions de signification qui n'ont pas été refermées par les sujets de pouvoir en place<sup>23</sup>.

#### 1.1.4 Féminisme et psychanalyse : le dispositif de la représentation

Dans une perspective féministe, la question de la représentation telle qu'abordée par Stuart Hall se base sur les mêmes principes, mais se concentre précisément sur la question de position sexuée. Comme nous le voyons dans « Représentation et sexualité », Kate Linker veut décroquer la fermeture de la représentation en exposant « la manière dont le discours dominant (donc également les discours des institutions supposément neutres) s'adresse aux spectateurs en tant que sujets sexués, positionnant et construisant d'emblée la subjectivité et assurant l'organisation patriarcale<sup>24</sup> ». Selon celle-ci, le problème à l'intérieur de la société actuelle, c'est que la structure de la représentation a la capacité de construire les

<sup>21</sup>Hall, *op. cit.*, p. 21.

<sup>22</sup>Le concept de représentation ouverte signifie ici de ne plus se soumettre à la logique du stéréotype.

<sup>23</sup>Hall, *op. cit.*, p. 22.

<sup>24</sup>Linker, *op. cit.*, p. 168.



identités et qu'elle constitue le sujet comme masculin, soustrayant toute subjectivité à la femme : « Au sein de cette structure, la femme est sans autorité, illégitime : elle ne représente pas, mais est plutôt représentée.<sup>25</sup> » En fait, pour reprendre les termes de Hall, dans cette structure oppressive décrite par Linker, la femme ne peut faire autre usage des « pratiques signifiantes » que de les intérioriser; elle ne peut que se modeler, s'insérer passivement à l'intérieur d'un stéréotype disponible. Son identité lui préexiste. Que cela soit par l'utilisation de tops modèles, de stars, de stéréotypes, Linker affirme que c'est le regard de l'homme qui prédomine dans cette dynamique tournant autour de son désir et qui, en fin de compte, constitue l'identité sexuée de manière à ce que l'homme soit celui qui regarde et la femme celle qui est l'objet de ce regard, avec une conscience exacerbée du regard qui est porté sur elle. Le regard ici est défini comme mode de domination et de contrôle<sup>26</sup>, et aussi comme dispositif de production identitaire.

#### 1.1.4.1 La place de la femme dans une société masculino-centrée

La perspective psychanalytique vient corroborer la thèse de Linker : celle-ci soulève le travail de Jacques Lacan qui affirme que « C'est la représentation, la représentation de la sexualité féminine [...] qui conditionne la façon dont celle-ci entre en jeu.<sup>27</sup> » La femme se fait assigner une place négative et elle doit s'y résigner. La différence sexuelle n'est donc pas une question liée au genre biologiquement, mais construite historiquement donc créée, récréée et fixée à l'intérieur des pratiques signifiantes<sup>28</sup>. L'idéologie naturalise ensuite ces catégories culturelles et fait du genre un présupposé essentialiste. Voilà pourquoi le terrain de la représentation consiste en un lieu idéal pour la remise en cause de ces structures d'oppression. Pour Linker, le fait que le détenteur du regard soit l'homme occasionne un positionnement de la femme à l'extérieur de la catégorie de spectateur et la soustrait par le fait même de la

---

<sup>25</sup>Linker, *op. cit.*, p. 168.

<sup>26</sup>*Ibid.*

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 169.

<sup>28</sup>*Ibid.*

sphère du langage; on la surveille et on la nomme. Elle est l'objet d'un système à l'intérieur duquel le l'homme – pour nous, le masculin – est celui qui détient à la fois le regard et la parole<sup>29</sup>. Selon Lacan, la femme est désignée, en terme phallique, comme mascarade, un processus qui « en construisant la féminité en référence au signe masculin, assur[e] sa non-identité et impos[e] un effort correspondant pour couvrir ou *déguiser* ce manque fondamental<sup>30</sup> ». À travers cette logique, il est possible de comprendre *l'étalage exubérant de la féminité*<sup>31</sup> qui entre en scène dans l'habillement ou le déguisement du soi féminin face au regard masculin, comme masque de l'absence constitutive de la femme dans l'ordre patriarcal, devant se conformer au canon de féminité pour pallier le sentiment de castration et pour répondre aux fantasmes masculins.

Se rapportant à la phase du miroir chez Lacan – impliquant la formation constitutive du sujet, ici de l'objet, le « je » ne peut avoir lieu sans la présence de l'autre, car c'est dans le regard de l'autre, dans sa dénomination que l'un devient sujet –, Linker évoque la particularité du monde actuel, un monde où les représentations sont des plus présentes et saturent le champ des médias de manière habile, de même qu'elle insiste sur la recherche assidue d'un soi idéal qui passe par la consommation :

La formation sociale scopique apparaît clairement dans les régimes spéculaires prescrits par l'idéologie du quotidien : on peut noter par exemple les investissements narcissiques du monde de consommation qui invoque une image de soi idéale à travers l'acquisition d'objets et exploite dans la brillance des surfaces photographiques la fascination structurelle du miroir.<sup>32</sup>

<sup>29</sup>Toutefois, pour nous, celui qui détient le regard et la parole est le spectatorat défini comme masculin, sans différenciation au plan du sexe. La femme comme l'homme sont soumis à cette logique.

<sup>30</sup>Linker, *op. cit.*, p. 197 et 199.

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 199.

<sup>32</sup>*Ibid.*, 191.

Le piège ici mis en place est dissimulé sous la naturalisation des représentations présentes dans la sphère des médias, dans l'illusion de la surface réfléchissante de la photographie qui garantit et légitime la place du masculin en cloisonnant le féminin au désir de plaire et au besoin narcissique.

Comme nous l'avons vu avec Hall et Linker, la représentation à travers le prisme des médias, naturalisant le stéréotype par sa fonction à soi-disant « re » présenter le monde réel, participe à la construction d'une gamme définie et limitative de l'identité. Les deux auteurs ont démontré que les pratiques signifiantes sont sous-jacentes à une certaine idéologie où l'Autre<sup>33</sup> devient subordonné à un système de domination qui crée ces identités, ces positions d'assujettissement obligatoire. Ainsi, par le principe d'identification que permettent les images publicitaires, ou tout autre type d'images produites dans la sphère des médias, on met en place un éventail restreint de possibilités d'être à l'intérieur duquel il faut absolument s'insérer. Toutefois, les stéréotypes mis en place par la représentation ne font pas que construire des identités possibles, ils les imposent. Il faut y trouver sa place, impérativement, sous peine d'exclusion. Il faut intégrer, par exemple, telle ou telle sorte de stéréotype et c'est cette obligation qui passe par la régulation et la discipline qui constitue le pouvoir normatif de la représentation.

## 1.2 Norme et bio-pouvoir

Avant d'aborder la notion de la normativité, nous devons d'abord comprendre à quoi réfère la question de la norme dans son sens plus large. À la base, d'un point de vue scientifique, la norme, qui provient du terme *norma*, réfère à ce qui est régulier ou conforme à la règle. Comme le relève également Georges Canguilhem, historien des sciences, dans le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* d'André Lalande :

---

<sup>33</sup> Emprunté au langage élaboré par les théories féministe, post-coloniale et *queer*, le mot « autre » écrit avec une majuscule réfère à un groupe social face auquel une personne doit se positionner et non pas à un simple individu.

[E]st normal, étymologiquement, puisque *norma* désigne l'équerre, ce qui ne penche ni à droite ni à gauche, donc ce que se tient dans le juste milieu d'où deux sens dérivés : est normal ce qui est tel qui doit être : est normal, au sens plus usuel du mot, ce qui se rencontre dans la majorité des cas d'une espèce déterminée ou ce qui constitue soit la moyenne soit le module d'un caractère mesurable.<sup>34</sup>

Si on applique ce concept scientifique à la vie en société, la norme implique le fait de rester dans les lignes de l'acceptable, où l'anormal<sup>35</sup> serait celui qui serait en marge, qui n'entrerait pas dans la « moyenne ». S'étant penché sur la question de l'anormalité, Foucault démontre que la société actuelle fonctionne sur le principe de l'exclusion. Celle-ci constitue une instance qui porte en son centre un paradoxe évident puisqu'elle promeut des idées d'égalité de ses sujets, de liberté, de fraternité, mais elle assujettit et divise. En effet, plusieurs de ses travaux axés, par exemple sur l'histoire de la folie et la naissance des prisons, ont démontré comment se sont développées des techniques de contrôle passant sous le radar de la police sociale et médicale. Avec leurs discours savants, les institutions<sup>36</sup>, des lieux physiques de contrôle, soumettent les individus à l'autorité normative qui s'est développée autour de la notion conjointe de savoir/pouvoir. Nous sommes normalisés à notre insu; l'espace urbain est construit comme un espace carcéral où chacun agit sous le regard des autres et observe la droiture du comportement de l'autre; notre conduite est autoréglée par cette conscience aiguë du regard d'autrui (réel ou imaginé, comme avec les caméras de surveillance). Le pouvoir, dans le cas présent, ne vient pas du haut, il est plutôt constitué de micropouvoirs axés sur la surveillance dans une

<sup>34</sup> André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 1926; cité dans Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, Quadriges / Presses Universitaires de France, 1993, p. 76.

<sup>35</sup> Il y a, quant au terme anormal, une possibilité de confusion avec le terme anomalie. Le mot « anomalie » est un terme descriptif désignant un fait (référant à l'inégal, l'aspérité, le rugueux, l'irrégulier), tandis que le mot « anormal » réfère à une valeur, c'est un terme appréciatif, normatif. Voir Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, p. 81.

<sup>36</sup> À l'époque, Foucault désignait comme principales institutions : l'école, la caserne, la manufacture, l'asile, la prison. Aujourd'hui, on peut actualiser les termes de la caserne par celui de base militaire, la manufacture par l'entreprise et l'asile par l'institut psychiatrique.

dynamique horizontale. Nous devons savoir ce qui se passe sur tout en tout temps; chacun devient le surveillant de son voisin, le périmètre de la vie en entier se trouve quadrillé. De cette surveillance naît la création de catégories normatives où le hors-norme est un signe de danger et de contamination qu'il faut absolument neutraliser.

À l'intérieur d'une société gouvernée par le bio-pouvoir – pouvoir sur la vie, c'est-à-dire l'homme, le corps, la population –, la question de la norme devient prédominante. Pour expliquer l'émergence de ce régime, Foucault explique dans *La Volonté de savoir* que les binômes disciplines/régulation et corps/population constituent les deux pôles autour desquels s'est construit le pouvoir sur la vie :

[U]ne des conséquences capitales de ce bio-pouvoir est le rôle fondamental assumé par les mécanismes de la norme : ce sont les diverses et les nombreuses techniques de la norme qui organisent l'anatomie politique du corps et la bio-politique de la population.<sup>37</sup>

Dans cette perspective, une société normalisatrice est « l'effet historique d'une technologie de pouvoir centrée sur la vie<sup>38</sup> »; il faut alors prendre en compte comment le pouvoir, qui était auparavant uniquement une notion juridique, est devenu une notion matérialiste, axée sur le corps et la vie, l'individu, et la population.

### 1.2.1 Le pouvoir disciplinaire

Souhaitant faire la généalogie des mécanismes de pouvoir régissant la sexualité, Foucault se penche sur le fonctionnement réel du pouvoir, à l'intérieur de la conférence intitulée « Les mailles du pouvoir » où il souligne le déplacement important qui s'est opéré à l'intérieur du système de pouvoir que la monarchie a

<sup>37</sup> Michel Foucault, *Philosophie. Anthologie*, Paris, Gallimard, 2004, p. 386.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 386-387.



instauré à partir de la fin du Moyen-Âge vers le système capitaliste<sup>39</sup>. En effet, le système de pouvoir politique de la monarchie, avec son emprise sur le corps social, présente un problème quant à sa nature discontinue. Le système capitaliste mettra fin à cette faille par un contrôle de masse : continu, atomique et individualisant. Un autre inconvénient que présentent les mécanismes de pouvoir dans la monarchie est leur nature économiquement dispendieuse. Ainsi, à l'époque moderne, allant dans le même sens que les principes mercantiles du capitalisme, se met en place une technologie politique de contrôle des choses et des personnes : la discipline. Foucault définit la chose comme telle :

La discipline est, au fond, le mécanisme de pouvoir par lequel nous arrivons à contrôler dans le corps social jusqu'aux éléments les plus ténus, par lequel nous arrivons à atteindre les atomes sociaux eux-mêmes, c'est-à-dire les individus. Techniques de l'individualisation du pouvoir. Comment surveiller quelqu'un, comment contrôler sa conduite, son comportement, ses aptitudes, comment intensifier sa performance, multiplier ses capacités, comment le mettre à la place où il sera le plus utile : voilà ce qu'est à mon sens, la discipline.<sup>40</sup>

Historiquement, la discipline a d'abord trouvé sa place dans le lieu de l'armée qui met de l'avant des techniques du corps « dressable », pour ensuite trouver son équivalent dans le domaine de l'éducation où les mécanismes disciplinaires doivent s'adapter à chacun des individus, individualiser chacun des étudiants dans leur multiplicité. De plus, dans chacun de ces lieux où les techniques disciplinaires sont mises en place, une surveillance de l'individu est toujours en marche, que ça soit par le sous-officier ou le surveillant, chaque geste est scruté de manière à ce que rien ne dépasse du rang. Plus précisément, l'importante découverte du pouvoir disciplinaire à l'époque du capitalisme est qu'au-delà de la prise en charge au plan individuel<sup>41</sup>, il y

<sup>39</sup>Un déplacement qui fait du pouvoir non plus une notion juridique, mais une notion matérialiste, agissant sur la vie et le corps.

<sup>40</sup>Michel Foucault, « Les mailles du pouvoir », Chap. in *Dits et Écrits*, Tome IV, Paris, Gallimard, 1981, p. 191.

<sup>41</sup>Ce que Foucault appelle une anatomo-politique.

a une nécessité d'agir à l'endroit de la population par sa régulation, ce que Foucault appelle bio-politique. De là, certaines pratiques du domaine privé telle la sexualité deviennent des plus importantes. On y considère le sexe comme notion placée en plein centre, entre la discipline du corps et la régulation de la population<sup>42</sup>. Comme Michel Foucault l'explique :

Le sexe est à la charnière entre l'anatomo-politique et la bio-politique, il est au carrefour des disciplines et des régulations, et c'est dans cette fonction qu'il est devenu, à la fin du XIXe siècle, une pièce politique de première importance pour faire de la société une machine de production.<sup>43</sup>

### 1.2.2 La technologie sexe/genre

Dans « Le dispositif de la sexualité », Foucault parle de la sexualité comme siège d'un assujettissement certain, d'une répression sans équivoques. Des pratiques pénitentielles du christianisme à l'époque du Moyen-Âge où la technique de l'aveu est obligatoire, on passe à une tout autre technologie du sexe qui ne passe plus par l'institution religieuse, mais par l'État sous le couvert de la pédagogie, de la médecine, et de l'économie<sup>44</sup>. On y visait respectivement la sexualité de l'enfant, l'hystérie sexuelle de la femme, et le contrôle de la natalité. En fait, cette technologie du sexe vise la mise en place d'un critère normatif qui passe par l'institution médicale, au lieu de passer par le critère du péché et du châtiment. Contrairement à ce que l'on peut croire, c'est à l'intérieur du cercle des classes économiquement et politiquement dominantes que l'on a d'abord usé de ces nouvelles technologies, cette « orthopédie » du sexe :

---

<sup>42</sup>Foucault, *op. cit.*, p. 194.

<sup>43</sup>*Ibid.*

<sup>44</sup>Michel Foucault, « Le dispositif de la sexualité », Chap. in *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 153-154.

Dans cet investissement de son propre sexe par une technologie de pouvoir et de savoir qu'elle inventait elle-même, la bourgeoisie faisait valoir le haut prix politique de son corps, de ses sensations, de ses plaisirs, de sa santé, de sa survie. [...] Le sang de la bourgeoisie, ce fut son sexe.<sup>45</sup>

L'intérêt particulier porté à l'hygiène sexuelle de la classe bourgeoise s'est ensuite transmuté vers un impératif de contrôle, contrôle par le sexe de l'hérédité, donc de la conservation de la valeur de noblesse, de l'importance même du corps bourgeois. Nous pouvons donc déduire qu'à travers le dispositif de sexualité, le sexe est instrumentalisé pour produire du discours.

Toutefois, avec Foucault, le discours est pris dans un contexte de classe, excluant un des pans les plus significatifs de la question de sexualité, c'est-à-dire tout ce qui concerne le discours sur le genre. C'est ce que Teresa De Lauretis soulève dans « La technologie du genre » :

Pour le sens commun, la sexualité masculine et la sexualité féminine sont distinctes : la sexualité masculine est vue comme active, spontanée, génitale, facilement excitée par des « objets » et le fantasme, alors que la sexualité féminine est pensée en fonction de la relation qu'elle entretient avec la sexualité masculine, comme étant fondamentalement expressive et une réponse à la sexualité masculine. D'où le paradoxe qu'incarne la théorie de Foucault, comme c'est d'ailleurs le cas pour d'autres théories contemporaines radicales, mais masculino-centrées : elles (et leurs politiques respectives) nient l'existence du genre pour combattre les technologies sociales qui produisent la sexualité et l'oppression sexuelle. Mais nier le genre, c'est nier avant tout les relations sociales de genre qui constituent et valident l'oppression sexuelle des femmes.<sup>46</sup>

<sup>45</sup>Michel Foucault, « Le dispositif de la sexualité », p. 163-164.

<sup>46</sup>Teresa De Lauretis, « La technologie du genre », Chap. in *Théorie queer et culture populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute/Snédit, 2007, p. 68.



Le pouvoir disciplinaire, instauré par les diverses instances de dressage de la population comme la caserne, l'école, la prison, l'asile, a muté à l'ère où les technologies ont joint la discipline du corps individuel et du contrôle de la population dans l'intégration du principe de la norme. La norme, comme celle que met de l'avant le stéréotype de genre dans l'univers médiatique, a le pouvoir, tel que nous l'avons vu précédemment, de produire des identités et d'en exclure d'autres.

### 1.2.3 *Film theory* : la femme comme objet d'une économie scopique de la domination masculine

Comme le démontre Teresa De Lauretis dans « La technologie du genre », la question du genre à travers l'appareil technologique, médiatique est un domaine de prédilection pour les féministes de la *film theory* dans les années 1970. En effet, partant aussi des travaux de Michel Foucault, plus particulièrement du premier tome de *L'Histoire de la sexualité*, ces femmes travaillent la question de la sexualité comme étant « complètement construite selon les intérêts politiques de la classe dominante de la société <sup>47</sup> ». Se basant sur l'analyse des techniques cinématographiques (éclairage, montage, cadrage, etc.) qui construisent la femme en tant qu'image, comme objet du regard, les féministes de la *film theory* écrivent sur la sexualisation de la star féminine à l'intérieur du cinéma narratif<sup>48</sup>. Bien que partant des travaux de Foucault, De Lauretis confirme qu'elle désire s'en distinguer:

La théorie de l'appareil cinématographique est plus soucieuse que Foucault de répondre à deux aspects de l'interrogation que j'ai pris pour point de départ : comprendre, d'une part, comment la représentation du genre est construite par une technologie donnée et, d'autre part, comment elle est absorbée subjectivement par chaque individu à qui s'adresse cette technologie.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup>De Lauretis, *op. cit.*, p. 62.

<sup>48</sup>*Ibid.*, p. 64.

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 65.

Dans le même ordre d'idées, Laura Mulvey écrit en 1973 un essai majeur de la *film theory*, « Plaisir visuel et cinéma narratif » qui porte sur le fait que la forme filmique même est structurée par l'inconscient de la société patriarcale qui positionne la femme comme objet de désir. Pour en faire la démonstration, elle s'inspire de thèses psychanalytiques de Freud sur la scopophilie<sup>50</sup> dans la mise en place de l'instinct sexuel et de Lacan sur la « phase du miroir » dans la constitution du moi<sup>51</sup>. Ainsi, Mulvey dévoile comment ces processus sont actifs à travers le dispositif cinématographique qui joue avec une multiplicité de sources de regard, plus précisément la caméra, les acteurs et les spectateurs :

Dans un monde gouverné par l'inégalité entre les sexes, le plaisir de regarder se partage entre l'homme, élément actif et la femme, élément passif. Le regard déterminant de l'homme projette ses fantasmes sur la figure féminine que l'on modèle en conséquence. Dans le rôle exhibitionniste qui leur est traditionnellement imparti, les femmes sont simultanément regardées et exhibées; leur apparence est codée pour produire un fort impact visuel et érotique qui connote « le-fait-d'être-regardée ».<sup>52</sup>

À l'écran, la femme est montrée comme objet sexuel tant pour les personnages du film que pour les spectateurs. Cela fait en sorte que le spectateur s'associe au héros pour contrôler et posséder la femme à travers ce personnage qui évolue au centre du film<sup>53</sup>. En termes psychanalytiques, le personnage féminin attire le regard, mais en même temps il le repousse; dépourvue de pénis, elle constitue une menace de castration et de non-plaisir<sup>54</sup> :

<sup>50</sup>La scopophilie est une pulsion scopique qui réfère au plaisir de regarder.

<sup>51</sup>Laura Mulvey, « A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman », *New Left Review*, no 188, juillet/août 1991, p. 17.

<sup>52</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>53</sup>*Ibid.*, p. 19.

<sup>54</sup>Nous nous distançons de ce type de discours de la psychanalyse qui établit la différence sexuelle en termes phalliques. Il est toutefois utile de le considérer ici, puisque les symboles qu'il renferme sont encore utilisés par les arts visuels. Cette capacité d'attirer ou de repousser le regard masculin sera ici comprise comme étant le pouvoir de la représentation du genre, dépendamment si elle respecte ou transgresse les conventions.

En fin de compte, ce que représente la femme, c'est la différence sexuelle, l'absence de pénis vérifiable de visu, la preuve matérielle sur laquelle se fonde le complexe de castration, essentiel pour accéder à l'ordre symbolique et à la loi du père. Donc de la femme icône, offerte au plaisir visuel des hommes qui contrôlent activement le regard, menace en permanence d'évoquer l'angoisse qu'elle signifiait originellement.<sup>55</sup>

Ainsi, pour soulager son angoisse de castration, l'inconscient masculin peut tenter de reconstituer le traumatisme originel en cherchant à percer les mystères de la femme. Cette première option implique une compensation qui s'effectue « en rabaissant, punissant ou sauvant l'objet coupable<sup>56</sup> », c'est-à-dire la femme. La deuxième option proposée à l'inconscient masculin est qu'il reste dans une position de déni de la castration en y apposant un objet fétiche ou en fétichisant la figure représentée pour la voir rassurante plutôt que menaçante. Pour Mulvey, ses deux avenues possibles participent à constitution de la femme en tant qu'objet; que ça soit par sadisme ou voyeurisme, le choix de l'inconscient masculin s'appuie « sur l'assurance du bon droit et sur la culpabilité établie de la femme [...] Une véritable perversion se cache à peine sous un léger masque de correction idéologique : l'homme est du bon côté de la loi, la femme du mauvais<sup>57</sup> ». Cette vision normative de la femme en tant qu'objet dans cette société masculino-centrée relevée par Mulvey, s'inscrit pour nous davantage dans la définition de la norme et de l'anormal donnée par Canguilhem où le premier serait l'homme et le second la femme :

Une norme, en effet, n'est la possibilité d'une référence que lorsqu'elle a été instituée ou choisie comme expression d'une préférence et comme instrument d'une volonté de substitution d'un état de chose satisfaisant à un état de chose décevant. Ainsi, toute préférence d'un ordre possible s'accompagne, le plus

<sup>55</sup> Mulvey, *loc. cit.*, p. 20.

<sup>56</sup> De là naîtrait le culte de la star féminine. Voir Mulvey, « A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman », p. 20.

<sup>57</sup> Mulvey, *loc. cit.*, p. 22.

souvent implicitement, de l'aversion de l'ordre inverse possible. Le différent du préférable, dans un domaine d'évaluation donné, n'est pas l'indifférent, mais le repoussant, ou plus exactement le repoussé, le détestable.<sup>58</sup>

Le repoussant, le repoussé, le détestable, c'est bien cet Autre décrit par Foucault, celui que l'on doit soigner, ou enfermer, celui que l'on doit exclure pour un temps indéfini. C'est celui qui est assujéti à un pouvoir invisible et qui, à travers la représentation, se voit dirigé toujours dans la même direction, car l'assujettissement, comme le décrit Judith Butler dans *La Vie psychique du pouvoir*, « consiste précisément en cette dépendance fondamentale envers un discours que nous n'avons pas choisi mais qui paradoxalement initie et soutient notre action <sup>59</sup> ». L'assujettissement est une mécanique qui fonctionne d'une double manière : c'est par celle-ci que l'on devient soumis à un pouvoir, mais c'est aussi à travers elle que l'on est constitué comme sujet.

---

<sup>58</sup>Canguilhem, *op. cit.*, p. 117-118.

<sup>59</sup>Judith Butler, *La Vie psychique du pouvoir*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002, p. 23.

## CHAPITRE II

### L'UNIVERS DE LA MODE : UN LIEU DE PRODUCTION DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE

Dans ce deuxième chapitre, nous nous pencherons sur l'univers qu'a assiégré Cindy Sherman avec *Fashion* : la mode, plus précisément la photographie de haute couture. Nous verrons d'abord comment le concept de mode se définit dans sa terminologie. Ensuite, nous nous attarderons de manière plus précise à son évolution d'un point de vue historique pour comprendre dans quel type de société la mode a pu émerger, dans quel type de bassin culturel elle a pu devenir « système » ou « empire ». Aussi, il devient essentiel de comprendre comment, à travers les siècles, l'insertion des concepts de féerie des apparences et de séduction a entraîné un changement de paradigme irréversible dans la pratique de l'habillement.

Du besoin primaire de se vêtir pour protéger son corps, le vêtement est devenu un signe premier de distinction sociale et culturelle. En effet, les disciples de la mode sont entrés dans cette mascarade des apparences, dans cette parade de l'éphémère en mettant d'abord en scène la distinction de classe sociale, puis la différence sexuelle où la femme doit incarner un idéal esthétique de séduction. Certains théoriciens, tel que Gilles Lipovetsky, décrivent la mode comme fonctionnant à la manière d'un jeu à l'intérieur duquel les règles d'ensemble sont dictées et entendues de manière tacite, mais un jeu où chacun peut jouer ses cartes à sa guise. Ils perçoivent le monde de la mode, surtout dans sa version moderne, comme un univers permettant l'expression du soi, un endroit où il est possible de s'affirmer, de se distinguer à travers la masse. Pourtant, Cindy Sherman démontre, avec ses photographies de mode, qu'à travers ce lieu permettant à l'individu de s'imposer positivement vers une émancipation du soi, il y a aussi une importante part de régulation et d'exclusion.



En ce sens, la photographie a mis en scène des personnages qui n'étaient pas admis dans le cadre de l'image de mode, des êtres qui n'entrent pas dans les canons esthétiques communs. Avec ce procédé, Sherman utilise ce que Stuart Hall appelle le principe de l'absence et ce que nous nommons le décalage : ce que l'on s'attendait à voir en premier lieu et qui n'est aucunement visible contraste avec ce qui est effectivement présent dans l'image<sup>1</sup>. Ainsi, en montrant ce qui n'est pas à habituellement présent à l'intérieur des photographies de mode, l'artiste dévoile un certain processus de production d'identités, de stéréotypes qui doivent nécessairement être intériorisés pour pouvoir entrer dans le cycle de la séduction que la mode propose, voire impose à la femme.

## 2.1 La mode : une définition

Marc-Alain Descamps, philosophe et psychologue français, auteur de *Psychologie de la mode*, offre une définition du terme de la mode qui se décline en cinq degrés. Au premier degré, la mode c'est la diffusion soudaine d'un objet ou d'un usage. Au deuxième degré, Descamps précise que cette diffusion s'établit sans justification utilitaire valable. En fait, la mode est ici tributaire de l'arbitraire et de la fantaisie. Gilles Lipovetsky, philosophe de la postmodernité et de l'hyperindividualisme, situe ce degré de manière historique à l'âge aristocratique où la mode est d'abord apparue grâce à un enthousiasme marqué face à la féerie des apparences<sup>2</sup>. Au troisième degré, la mode, par sa nature éphémère, n'est en fait qu'un engouement. Ce n'est qu'au quatrième degré que l'on peut parler de mode au sens strict comme « une suite ininterrompue et lente de diffusion soudaine, sans raison et éphémère<sup>3</sup> ». Il faut distinguer la mode d'une mode puisque « la mode est faite de modes comme la marée de vagues successives, ou une symphonie de thèmes qui reviennent transposés<sup>4</sup> ». La mode est un phénomène social qui prend forme lorsque

<sup>1</sup> Hall, *Representation & the Media*, p. 15.

<sup>2</sup> Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 27.

<sup>3</sup> Marc-Alain Descamps, *Psychologie de la mode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibid.*

ses cycles réapparaissent et qui a pour objet le vêtement. Au cinquième et dernier degré, on parle de règne de la mode; celle-ci est toujours une suite continue et accélérée de diffusions soudaines de nature éphémère, sans aucune autre raison d'être que sa propre existence. À ce niveau, son rythme de renouvellement est annuel ou saisonnier, et provoque une désuétude prématurée de son objet. Les vêtements sont délaissés avant toute usure puisque le critère de leur usage n'est plus leur état mais leur valeur dans l'échelle de la tendance. Cette mode est à la fois diachronique et synchronique : « faite de modes impérieuses à cadence rapide, mais aussi [...] de diverses modes qui coexistent en se juxtaposant selon les divers milieux sociaux<sup>5</sup> ». Comme Edward Sapir le note, le système de la mode s'impose donc dans une logique de constance marquée de changements mineurs, il est « variation au sein d'une série connue<sup>6</sup> ».

## 2.2 Émergence du concept de la mode

Dans *L'empire de l'éphémère*, Gilles Lipovetsky situe historiquement l'émergence de la mode au sens strict au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. En effet, selon l'auteur, la mode n'a pu émerger à l'intérieur de la société primitive qu'il qualifie d'hyperconservatrice, puisque pour que celle-ci apparaisse, il faut qu'il y ait une certaine disqualification du passé, une considération dépréciative de l'ordre ancien au profit d'une vision de la nouveauté axée sur les principes de prestige et de supériorité<sup>7</sup>. On ne parle de *système de la mode*<sup>8</sup> qu'uniquement au moment où le goût pour la nouveauté « devient un principe *constant* et régulier, lorsqu'il ne s'identifie plus, précisément, à la seule curiosité des choses exogènes, lorsqu'il fonctionne en exigence culturelle autonome, relativement indépendant des relations fortuites avec le dehors<sup>9</sup> ». Ainsi, la radicalité historique de la mode se situe dans le

<sup>5</sup>Descamps, *op. cit.*, p. 16.

<sup>6</sup>Edward Sapir, « La mode », Chap in *Anthropologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 166; cité dans Marc-Alain Descamps, *Psychologie de la mode*, p. 16

<sup>7</sup>Lipovetsky, *op. cit.*, p. 29.

<sup>8</sup>Expression empruntée à Roland Barthes.

<sup>9</sup>Lipovetsky, *op. cit.*, p. 32.

fait qu'elle met en place un « système social d'essence moderne<sup>10</sup> », c'est-à-dire un système qui se détache de passé pour se concentrer sur le présent, l'actuel.

C'est donc au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle que le concept de mode comme on l'entend aujourd'hui émerge, posant par le fait même l'apparition d'un type d'habillement foncièrement « nouveau » qui est radicalement différent selon les sexes : court et ajusté chez l'homme et long et près du corps chez la femme<sup>11</sup>. Dès lors, et ce jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, l'évolution des modes sera toujours empreinte de ce principe de différence profondément marquée entre vêtements féminins et masculins. L'habit féminin, toujours près du corps, est conçu de manière à mettre l'accent sur les attributs féminins : la traîne allonge le corps, le vêtement met en évidence le buste, les hanches, la cambrure des reins<sup>12</sup>. Selon Lipovetsky, ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle que l'on verra la mode masculine s'effacer au profit de la mode féminine et de ses techniques d'éblouissement (couleurs, ornementation)<sup>13</sup>. Les canons de la mode masculine seront alors la sobriété, les couleurs neutres, tandis que le féminin incarnera l'artifice et l'éblouissement. Par ailleurs, Kaja Silverman situe ce changement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, marquant une transition entre le vêtement comme symbole de la division des classes vers une distinction des genres<sup>14</sup>. Cette révolution vestimentaire stabilise l'habillement masculin dans l'uniformité et la discrétion, tandis qu'elle favorise l'étalage exhibitionniste et le constant renouvellement vestimentaire chez la femme.

À partir de là, la mode féminine se centralise autour d'une logique de théâtralité. Les principes qui régissent ce système sont dorénavant l'excès, la

---

<sup>10</sup>Lipovetsky, *op. cit* p. 37.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>12</sup>*Ibid.*

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>14</sup>Kaja Silverman, « Fragment of a Fashionable Discourse », In *Studies in Entertainment : Critical Approaches to Mass Culture*, Tania Modelsky (éd.), Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 148.

dém mesure, l'outrance<sup>15</sup>, dans les coupes et les tissus des vêtements ainsi que dans les conventions touchants à l'habillement. Également tributaire d'une dialectique que l'on peut qualifier d'aléatoire, la gratuité esthétique de la mode a participé, selon Lipovetsky, à façonner certaines caractéristiques de l'individu moderne en agissant sur la relation entre les êtres, en jouant sur les goûts et les dispositions mentales. La mode, juxtaposant outrance et excès minimes, « a œuvré au raffinement du goût et à l'aiguïsement de la sensibilité esthétique, elle a civilisé l'œil en éduquant à discriminer les petites différences, à prendre plaisir aux petits détails subtils et délicats, à accueillir les formes nouvelles<sup>16</sup> ». En fait, la mode a participé à la mise en place d'un jugement esthétique qui est relié au plaisir de voir, d'être regardé, de s'exhiber au regard de l'autre. À travers son évolution, on peut voir que le vêtement est passé d'objet visant la protection du corps à celui de parure servant à séduire<sup>17</sup>, d'objet à visée utilitaire stricte à objet empreint d'idéologie permettant une distinction sociale, culturelle, de sexe et de genre des êtres, les plaçant ainsi sur l'échelle de l'honorabilité et du désir.

### 2.2.1 La mode et ses sanctions

Gilles Lipovetsky commente le caractère despotique de la mode dénoncé pluriséculairement en affirmant que la mode est, en effet, un système de régulation et de pressions sociales, puisque les changements qu'elle amène contiennent une valeur de contrainte qui doit être adoptée et assimilée, avec plus ou moins d'importance selon le milieu social. Pour lui, pourtant, la dictature de la mode ne semble porter en son sein que des sanctions dites minimales : rires, moqueries et blâmes<sup>18</sup>. La particularité de la mode se situe dans la présence d'une norme générale à l'intérieur de laquelle il y a une place pour le goût personnel; il faut faire partie de la masse,

<sup>15</sup>Kaja Silverman, *op. cit.*, p. 148.

<sup>16</sup>Lipovetsky, *op. cit.*, p. 43.

<sup>17</sup>Sonia Kallel Sethom, *Corps revêtu – Corps contraint*, Paris, Éditions Connaissances et Savoirs, 2005, p. 15-16.

<sup>18</sup>Lipovetsky minimise les effets du rire dans sa valeur de châtiement comme nous le verrons plus tard, dans le chapitre traitant de l'humour. Voir Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, p. 43.

mais s'en distinguer par sa propre particularité. Ici, on joint à la fois mimétisme et individualisme.

Comme le soulève Quentin Bell, dans *Mode et société*, il faut toutefois garder en tête que, lorsqu'il vient le temps de parler de l'habillement de quelqu'un, les adjectifs qui sont habituellement employés relèvent du même registre que celui que l'on attribue au comportement : « bon », « correct », « impeccable », ou à l'inverse, « négligée », « laisser-aller »<sup>19</sup>. Ainsi, on applique un jugement d'ordre moral sur l'individu en regard de sa tenue, comme si le choix et l'agencement de ses vêtements traduisaient la conduite d'un individu. Plus encore, il semble que dans l'univers de l'image de mode, ce constat peut être aussi appliqué à la personne même en associant le bon goût vestimentaire, la morale et le mannequin<sup>20</sup>. Dans cette optique, il ne faut pas minimiser les sanctions que Lipovetsky qualifie de minimes comme les rires, les moqueries, et les blâmes, puisque celles-ci constituent, au-delà d'un jugement esthétique, une sorte de châtiment au plan de la moralité.

Nous verrons que cette association entre canon féminin en mode et moralité semble être la cible de l'œuvre de Sherman; en utilisant de manière incongrue les principes instaurés par la mode sur le jugement esthétique et moral, physique, et psychique, il devient évident que ce n'est pas l'expression du soi qui est valorisée dans cet univers. En effet, le soi féminin peut s'y insérer dans la mesure où il est conforme à certains principes premiers, comme la beauté par exemple. Le soi doit donc passer à travers une série de principes régulateurs pour qu'il puisse entrer dans le monde de l'« apparence-mode » et de la séduction.

---

<sup>19</sup> Quentin Bell, *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 18.

<sup>20</sup> Qui incarne les idéaux de beauté du moment.



### 2.3 L'apparition de la haute couture ou la *mode de cent ans*

Il faudra attendre la *mode de cent ans*<sup>21</sup> pour que soit mise en place l'organisation de la mode telle qu'on l'entend aujourd'hui. Cette période est caractérisée par l'apparition de la haute couture qui est synonyme de renouvellement saisonnier des tendances, d'utilisation de mannequins vivants à fins de présentation des collections, et d'un nouveau statut accordé au couturier qui est dorénavant considéré comme membre d'élite de la société doublé du statut d'artiste moderne<sup>22</sup>.

Avec la haute couture, les frontières dressées entre art noble et mode sont effacées, mais la mode est devenue un art qui se conjugue au féminin, générant du même coup « une inégalité ostensible dans l'apparence des sexes et leur rapport à la séduction<sup>23</sup> ». De cette dichotomie sexuée, des traits précis ont commencé à se greffer à la figure féminine en rapport avec son apparence : luxe, séduction et frivolité. À ce sujet, Lipovetsky écrit :

Quel que soit le rôle joué ici par la dépense démonstrative de classe, la monopolisation féminine des artifices est inintelligible séparée de la représentation collective du « beau sexe », de la féminité vouée à plaire, à séduire par ses attributs physiques et le jeu du factice. La disjonction nouvelle de la mode et la prééminence du féminin qu'elle institue prolongent la définition sociale du « deuxième sexe », ses goûts immémoriaux pour les artifices en vue de séduire et paraître belle. En sacralisant la mode féminine, la mode de cent ans s'est instituée dans le prolongement de l'exigence première de la *beauté* féminine, dans le prolongement des représentations, des valeurs, des prédilections multiséculaires du féminin.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Évolution de la mode qui émerge au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et se termine vers les années 1960.

<sup>22</sup> Lipovetsky, *op. cit.*, p. 92.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 107.

Ce que la rhétorique de la mode offre à la femme, selon Roland Barthes, c'est qu'elle permet de rêver à deux choses : d'identité et de jeu<sup>25</sup>. En ce sens, pour ce qui est de l'identité, la mode, par la possibilité de choix de vêtements, promet d'accéder à l'expression du soi et que celui-ci soit reconnu d'une certaine manière par les autres. Selon Barthes, ce rêve d'identité est, soit la preuve d'une aliénation face à un engouement de masse, ou bien, il témoigne d'un désir de compenser la « dépersonnalisation » de la société de masse en visant l'individualisation du soi expressif<sup>26</sup>. Quoi qu'il en soit, la femme, comme nous l'avons vue précédemment avec les théoriciennes de la *film theory*, avec le cinéma et la mode, s'est vue confinée au statut d'objet du regard qui doit, pour acquérir une certaine valeur au sein de la société, se conformer à un certain canon de beauté, et ainsi entrer dans la mascarade de la séduction.

À la manière de la société disciplinaire et de ses instances de pouvoir comme décrites par Michel Foucault, on peut comprendre la haute couture comme un dispositif institutionnel régi par des spécialistes au même titre que l'usine, l'hôpital, l'école, la caserne. Celle-ci se distingue toutefois de ces structures de contrôles par sa nature éminemment élitiste. La particularité de la mode est que ses lois sont dictées en fonction du goût ainsi que des nouveautés et non pas la résultante d'un savoir rationnel positif. Cette réalité s'observe notamment dans la surestimation de personnalités prisées par les masses (stars du cinéma, grands couturiers, top modèles vedettes sportives, etc.); nous vouons un culte à ces personnalités, une sorte de sacralisation, une divinisation de leur être<sup>27</sup>.

Pour Lipovetsky, au lieu de mettre en place des technologies de contrainte disciplinaire, la haute couture fait preuve d'innovation, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, en instaurant une nouvelle logique de pouvoir axée sur des mécanismes de séduction.

---

<sup>25</sup>Roland Barthes, *Système de la Mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 258.

<sup>26</sup>*Ibid.*

<sup>27</sup>Lipovetsky, *op. cit.*, p. 111.

C'est par l'utilisation de mannequins vivants lors de défilés que deviennent évidents ces processus de charme qui mettent en scène une théâtralisation du vêtement et une sollicitation accrue du désir par la matérialisation du corps féminin. Pour l'auteur, ces mannequins sont d'autant plus attirants qu'ils incarnent une beauté canonique à couper le souffle, voire irréelle.

Celui-ci ajoute, sur un autre plan, que la séduction de la mode s'opère par la liberté de choix que la multiplicité des prototypes vivants suggère. Ainsi, on suit la tendance de l'année, mais on peut y apporter sa propre touche personnelle : « la Haute Couture, organisation à visée individualiste, s'est affirmée contre la standardisation, contre l'uniformité des apparences, contre le mimétisme des masses, elle a favorisé et glorifié l'expression de différences personnelles<sup>28</sup> ». Avec la haute couture vient la possibilité alléchante de se métamorphoser à sa guise, en changeant simplement d'habillement ou de style vestimentaire, on peut se sentir et devenir une personne changée à ses propres yeux, comme à ceux des autres. Ainsi, la séduction dite moderne de la haute couture permet de faire cohabiter tendance globale et individualité, identité personnelle et métamorphose éphémère du soi.

#### 2.4 La *mode ouverte*

À la fin de la *mode de cent ans*, on voit émerger ce que Lipovetsky qualifie de nouveau régime : la *mode ouverte*. Entre 1950 et 1960, apparaît une deuxième phase de la mode moderne : « une production bureaucratique orchestrée par des créateurs professionnels, une logique industrielle sérielle, des collections saisonnières, des défilés avec des mannequins à fin publicitaire<sup>29</sup> ». Ce système fonctionne sur trois plans : bureaucratique-esthétique, industriel, et démocratique-individualiste. Sur le plan des idéaux, cette *mode ouverte* impose comme critère de prédilection la jeunesse; « faire moins son âge » devient dorénavant plus important que d'étaler son

<sup>28</sup>Lipovetsky, *op. cit.*, p. 112-113.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 125.

rang social. Le vêtement n'est plus utilisé premièrement comme signe de représentation sociale de la différence des classes, mais comme outil de séduction pour le genre féminin. Dans ce nouveau rapport à l'Autre, le statut social ou même le fait d'être à la fine pointe de la tendance ne sont plus les objectifs premiers. L'important, c'est « d'être mis soi-même en valeur, plaire, étonner, troubler, faire jeune<sup>30</sup> ».

La contrainte du vêtement dispendieux n'est plus; formes, styles et matériaux éclectiques sont de mise. Ce qui était auparavant disqualifié du domaine de la mode, soit « le brut, le déchiré, le décousu, le débraillé, l'usé, les charpies, l'effiloché<sup>31</sup> », c'est-à-dire les « signes inférieurs », sont maintenant inclus. Dans cette tendance démocratique, la mode incorpore la dynamique de recyclage des signes mineurs comme l'a d'abord fait l'art moderne et les avant-gardes<sup>32</sup>. On peut penser à titre d'exemple aux œuvres datant de la fin des années 1920 de Kurt Schwitters (fig. 2.1), dadaïste, qui a délaissé la peinture, considéré comme un art noble, pour s'adonner au collage de débris recueillis lors de promenades dans les rues de la ville. En introduisant des matériaux recyclés, de surcroît des déchets<sup>33</sup>, ce type d'art incarne éloquemment le courant avant-gardiste dadaïste qui se caractérisait par un désir de faire table rase de toutes contraintes ou conventions sur les plans idéologiques, politiques, et artistiques.

Pour Gilles Lipovetsky, avec l'émergence de *la mode ouverte*, c'est la fin d'une époque, celle de « l'âge consensuel des apparences ». Dorénavant, on recherche l'éclatement des styles régi par l'expression de l'individualité de chacun. L'auteur indique que l'on peut même à l'intérieur de cette *open society*, une société qui ne se

---

<sup>30</sup>Lipovetsky, *op. cit.*, p. 144.

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 142.

<sup>32</sup>*Ibid.*

<sup>33</sup>Ce type d'œuvres de Schwitters était composé, entre autres, de billets d'autobus, de lambeaux d'affiches ou de journaux, des chiffons, des boutons, des morceaux de tissus, des restants de cigares, des bouchons.



choque pas facilement face à la différence, revendiquer jusqu'à la laideur<sup>34</sup>. En ce sens, la mode perçue comme une accumulation de petites nuances au sein d'une tangente canonique n'est plus :

Fin des tendances impératives, prolifération des canons de l'élégance, émergences de modes jeunes, le système à coup sûr est sorti du cercle normatif et unanimiste qui reliait encore la mode de cent ans à l'âge disciplinaire-panoptique et ce, en dépit même du procès de diversification esthétique enclenché par la Haute Couture. Avec son émiettement polymorphe, le nouveau système de la mode se trouve en parfaite concordance avec l'*open society* qui institue un peu partout le règne des choix et du self-service généralisé. L'impératif « dirigiste » des tendances saisonnières a fait place à la juxtaposition des styles.<sup>35</sup>

L'importance est désormais accordée au *look*, au jeu du soi, et de la fantaisie à outrance. Du même coup, la dichotomie de la mode entre les sexes s'estompe un peu; la garde-robe féminine se garnit d'items masculins. Les femmes peuvent s'approprier à peu près tous les vêtements dits masculins, mais la dissymétrie structurelle persiste. Les hommes se tiennent à distance des fards et des robes qui sont l'apanage de la gent féminine, tandis qu'il est devenu plus que commun de voir des femmes porter pantalons, vestons, etc.<sup>36</sup>.

Pour Baudrillard, dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*, il faut réfuter l'idée selon laquelle la consommation est un comportement utilitariste voué à se concrétiser dans la jouissance et la satisfaction des désirs. En effet, la consommation reposerait plus exactement sur un principe de prestation, de hiérarchisation sociale et ses objets (les vêtements par exemple), comme outil de différenciation sociale. La mode, à l'intérieur de ce schème, concourt à la

---

<sup>34</sup>Lipovetsky, *op. cit.*, p. 149.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 150.

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 149.



discrimination tant sur le plan social que culturel en mettant de l'avant une fausse possibilité de trouver un équilibre égalitaire<sup>37</sup>.

## 2.5 La photographie publicitaire de mode

Au même titre que la mode, le travail publicitaire est un autre champ qui préconise d'abord et avant tout l'esthétisme. En fait, la mode cible l'esthétisation de l'individu comme la publicité fonctionne en tant que cosmétique de la communication<sup>38</sup>. Ces deux domaines, visant d'abord une appréciation oculaire, en jouant avec la séduction et la beauté, parviennent à créer une idéalisation de l'objet ordinaire, une sorte de frénésie de désir qui se concrétise par la consommation de leurs produits (magazines de mode, vêtements, accessoires, produits cosmétiques, etc.). En proposant, par le moyen d'images alléchantes, une possibilité d'atteindre un soi meilleur, embelli, de se rapprocher du canon de mode du moment, le consommateur se trouve à jamais sollicité par ces industries qui fonctionnent sur un principe de désuétude prématurée. Pour être *à la mode*, on doit se tenir au courant de l'« actualité » des tendances qui sont répertoriées par la presse de mode et les photographies publicitaires qui y occupent une grande partie du contenu.

En joignant mode et photographie au début du XX<sup>e</sup> siècle, le vêtement sort de son contexte artisanal et se voit propulsé dans un monde idéalisé, visuellement irrésistible : images léchées, éclairage flatteur, visages et corps photogéniques, etc. Cet univers conserve toutefois sa légitimité puisqu'il est photographié, considéré en tant que copie du réel. Comme l'indique Françoise Ducros, ce type de photographie dite « de mode », « met en place un imaginaire collectif essentiellement tributaire de l'image que la société, dans son ensemble, se fait du rôle de la femme<sup>39</sup> ». À l'intérieur du champ de la photographie en général, la particularité de la photo de

<sup>37</sup>Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, p. 40.

<sup>38</sup>Lipovetsky. *op.cit.*, p. 149.

<sup>39</sup>Françoise Ducros, « L'imaginaire de la beauté. Mode et séduction », In *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1995, p. 31.

mode est que celle-ci évolue dans un univers mercantile qui vise d'abord à répondre à une commande et non à un libre arbitre individuel. Ainsi, l'image de mode s'applique à « commercialiser le modèle vestimentaire en le montrant sous son meilleur jour<sup>40</sup> ». Toutefois, dans cette rhétorique du « vêtement-image », comme Roland Barthes la décrit, ce n'est pas le vêtement qui est en acte, mais bien la femme :

Toute l'histoire de la photographie de mode a été marquée par cette question de la présentation du vêtement, au travers lequel aussi l'image fluctuante, virtuelle et imaginaire du corps féminin, tandis que le corps masculin restait encore figé et jusqu'à une date récente, dans l'uniformité du costume.<sup>41</sup>

Sonia Kallel Sethom, artiste contemporaine travaillant le vêtement comme source de contrainte, soulève le fait que la société met en place une opposition entre le corps masculin qui représente la force et celui de la femme qui est symbole de séduction. Tout regard est adressé à l'endroit du corps féminin, comme s'il était fait pour être objet du regard, au point où se développe une conscience exacerbée de cette position : « Se savoir regardée fait partie de l'expérience intime de la femme<sup>42</sup>. » Le corps de la femme est « modelé selon une image idéalisée et érotisée à l'extrême, il occupe le devant de la scène publicitaire<sup>43</sup> » et incarne le discours social ambiant, avec des attributs liés à la tendresse, l'affection, la douceur tandis que l'homme est présenté comme viril et autoritaire. Ceci explique, selon Kallel Sethom, la volonté des féministes à faire de la reconquête de leur propre corps, une priorité absolue.

## 2.6 Le déguisement de soi et la figure du masque

Dans ce contexte où féminité rime avec artifice, le masque vestimentaire devient le symbole par excellence du corps de la femme à l'intérieur de l'univers de la mode. Promettant un changement du soi par le moyen de parures, de fards, de

<sup>40</sup>Ducros, *op. cit.*, p. 31.

<sup>41</sup>*Ibid.*

<sup>42</sup>Kallel Sethom, *op. cit.*, p. 87.

<sup>43</sup>*Ibid.*

costumes, la femme entre dans une dynamique de jeu de rôles qui fait de son apparence le pivot de son être : « Ainsi le “ masque ” ne peut être un objet statique isolé du corps, mais entretient un échange avec lui en le dissimulant, le libérant, le transformant ou même en l'étouffant<sup>44</sup>. » Le mot « masque » est entendu comme figure de déguisement ou de travestissement qui permet à celui qui le porte de se métamorphoser, d'entrer dans un univers imaginaire, d'accéder à un certain anonymat<sup>45</sup>. Sonia Kallel Sethom considère le vêtement comme un masque couvrant l'ensemble du corps, l'englobant ou le transfigurant. En donnant une forme artificielle au corps, le « vêtement masque et cache les imperfections physiques et réaménage la morphologie du corps selon les normes définies par la société<sup>46</sup> ». Il apporte à celui qui le met un certain réconfort puisqu'il est un gage de conformité par rapport aux membres d'un groupe social donné. Le paradoxe du masque est qu'il dissimule et met en scène simultanément.

Ainsi, comme nous venons de le voir, avec l'émergence du concept de la mode, il y a eu une importante métamorphose au plan de la fonction même du vêtement. En effet, l'habillement qui permettait de recouvrir le corps avec l'apparition de la notion de « mode » est d'abord devenu, dans ses grandes lignes, un outil de distinction sociale, puis un indicateur de différence sexuelle. Donnant à la femme la possibilité de se faire valoir comme séductrice, comme objet sexué, par le jeu vestimentaire, elle doit dorénavant entrer dans la mascarade des apparences au risque de s'y perdre elle-même, comme l'a soulevé Sonia Kallel Sethom.

Au-delà de l'affirmation du soi revendiqué par Gilles Lipovetsky, la mode semble être davantage un système de contraintes que d'émancipation pour la femme. Cet empire, généralement critiqué pour la mise place de canons esthétiques stricts

---

<sup>44</sup>Kallel Sethom, *op. cit.*, p. 139.

<sup>45</sup>*Ibid.*

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 140.

(exigence de beauté, de jeunesse, etc.), est d'autant plus contraignant qu'il porte en son sein une exigence d'ordre moral. C'est avec ce constat en tête que les photographies de Sherman seront analysées. Nous verrons que la beauté n'est pas la seule cible de cette œuvre sur la mode. Aussi, il sera important de voir que les stratégies humoristiques sont utilisées d'une double manière à travers *Fashion*. D'abord, les personnages atypiques de Sherman attirent le rire du spectatorat comme une sorte de châtiment. N'entrant pas dans le canon de la féminité en mode, ces modèles sont ridiculisés par réflexe, signalant leur illégitimité dans cet univers élitiste. Ensuite, le rire du corps-regardant se fait plus discret puisque le discours humoristique maintenu par ces images agit inversement comme outil critique de ce système de représentation qui tient la femme en otage et qui fait de lui un complice silencieux.

## CHAPITRE III

### L'ART POSTMODERNE ET LA RHÉTORIQUE HUMORISTIQUE

À l'inverse de ce que Gilles Lipovetsky qualifiait de « simples moqueries » dans un contexte de dictature de la mode, nous verrons que le rire peut avoir un impact plus important qu'il ne le semble sur la vie humaine. Impliquant un jugement d'ordre moral, le rire peut effectivement être considéré comme un précieux outil de régulation sociale, voire de pouvoir disciplinaire et normatif comme décrit par Michel Foucault. Le philosophe Henri Bergson, dans un essai intitulé *Le rire*, a démontré que la particularité du comique est qu'il ne peut pas avoir d'existence en dehors de ce qui est humain<sup>1</sup>. Un paysage ou un animal peuvent attirer le rire, toutefois, pour que cela se produise, il faut que nous leur attribuions une caractéristique ou un comportement qui est proprement humain.

#### 3.1 Le rire comme instance de régulation sociale

Le milieu naturel du rire est la société, comme sa fonction elle-même est sociale<sup>2</sup>. Prenant l'exemple d'un individu qui, en se promenant, trébuche et attire le rire des passants, Bergson affirme que ce qui est comique dans cette situation, ce n'est pas le changement d'attitude inattendu, mais c'est l'involontaire de la situation, la maladresse de l'individu ayant tombé inopinément<sup>3</sup>. Dans ce cas de l'individu qui a fait un faux pas, « par manque de souplesse, par distraction ou obstination du corps, par un *effet de raideur ou de vitesse acquise*, les muscles ont continué d'accomplir le même mouvement quand les circonstances demandaient autre chose<sup>4</sup> ». Ici, le corps n'a pas été assez alerte à son environnement, ce qui a provoqué le comique de manière accidentelle. Le rire qu'incite cette erreur d'inattention est un rire généralisé

---

<sup>1</sup>Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1940, p. 2.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 6.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 7.

<sup>4</sup>*Ibid.*



en ce sens qu'il pourrait être celui de n'importe qui serait témoin de ce type de situation : le rieur remplace le rire de la société dans son ensemble.

Ce qui est risible, c'est la présence d'une « raideur mécanique » là où il devrait plutôt y avoir « la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne<sup>5</sup> ». Ainsi, pour Bergson, la vie en société exige une conscience exacerbée de l'extérieur, une attention constante quant à l'environnement qui nous entoure, une élasticité du corps et de l'esprit qui nous permettent de nous adapter à toutes éventualités. Dans cette situation de l'individu qui trébuche, le comique reste à la surface de la personne. La société demande un effort constant de ses sujets visant l'adaptation réciproque, entre son corps et son esprit face à toute situation possible. Si une certaine raideur de caractère, d'esprit, ou de corps apparaît à l'horizon, celle-ci deviendra pour le moins suspecte puisqu'elle indique une défaillance de l'attention. Elle sera alors perçue comme une activité qui tend à s'isoler, un comportement excentrique, anormal qu'il faut réprimer pour éviter qu'il ne s'éloigne trop du centre admis en communauté<sup>6</sup>.

Le rire intervient à titre de geste social; inspirant la crainte de l'humiliation, il parvient à résorber les comportements anormaux, à assouplir toute raideur de corps et d'esprit. Sachant que chacun de nos gestes est scruté par le regard extérieur, que chacune de nos pensées est passible de jugement, nous contrôlons notre image et notre expression de soi de manière volontaire. Dans cette logique, nous sommes conscients que « raideur est le comique, et le rire en est le châtiment<sup>7</sup> », comme l'explique Bergson. Ainsi, la thèse du philosophe consiste à comprendre le rire comme outil de perfectionnement général des individus évoluant en société.

---

<sup>5</sup>Bergson, *op. cit.*, p. 8.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 16.

Utilisant ce principe, Cindy Sherman dévoile dans la série *Fashion* des personnages qui incarnent cette raideur de corps comme d'esprit : ces modèles ne s'adaptent pas aux canons de la mode du moment ni aux canons de féminité que cette industrie sous-tend. Le spectateur, habitué à voir certaines récurrences dans les images de mode, ne peut s'empêcher de rire des mannequins atypiques élaborés par Sherman. Leur caractère risible symbolise leur illégalité dans cet univers de la représentation féminine. La raideur chez ces personnages est exploitée dans l'illustration de leur non-adhésion à de nombreux critères de beauté, à certaines règles de bienséance féminine, ainsi qu'à la mise en évidence de leur corporalité<sup>8</sup>.

### 3.1.1 Le comique des conventions

Comme nous venons de l'évoquer, la raideur peut également s'appliquer à autre chose qu'à la rigidité musculaire; on peut aussi la comprendre en relation au sérieux des conventions par exemple. En effet, Bergson cite le cas d'un être excentrique qui s'habille selon une mode passée. Dans cet exemple, l'habillement est perçu tel un costume, un déguisement, puisque l'individu a détourné les canons de la mode de son époque. Également, cet exemple fait voir que la mode en tant que telle est ridicule, puisqu'elle sera dépassée la saison prochaine, impliquant un changement de paradigme esthétique radical et aléatoire. En faisant fi des tendances vestimentaires en cours, l'excentrique met en évidence l'importance et la rigidité des exigences de l'univers de la mode, et ce, parce que les conventions sont partagées, implicitement connues des membres de la société.

Cet exemple nous démontre que le côté cérémonieux de la vie sociale renferme sa part de comique; c'est ce que Bergson nomme le « comique latent ». Le latent est ici perceptible dans le fait que c'est en détachant ces événements ou conventions de leur côté sérieux, en les isolant de la gravité de leur usage, que nous

---

<sup>8</sup>Nous comprenons ici cette corporalité dans une optique de corps grotesque.

pouvons y percevoir un aspect ridicule. Ainsi, le comique constitue une arme à double tranchant; il peut être appliqué sur l'humain lui-même dans un but de régulation de son comportement, qu'il soit physique ou mental, et il peut aussi servir, dans le cas du « comique latent », à faire ressortir le cadre idéologique que nous imposent certaines institutions<sup>9</sup>.

### 3.2 L'art postmoderne, un processus critique

À une époque où les théories féministes, *queer*, postcoloniales apparaissent dans le champ de l'art pour ainsi donner naissance à ce que l'on appelle de « nouvelles histoires de l'art », on assiste dans le domaine de la production artistique à l'émergence d'œuvres postmodernes qui visent à faire ressortir du discours dominant son caractère construit, sa nature machiste, hétérocentrée, et raciste, par la critique des institutions et autres structures de contrôle. Dans ce contexte, l'utilisation de l'humour comme mode rhétorique devient un outil de choix pour les arts visuels. Quelques études se sont penchées sur cette question de la rhétorique de l'humour, mais elles sont encore peu nombreuses ou ne sont pas encore toutes adaptées au domaine des arts visuels. Dû à cette rareté, il nous faut recourir à une approche interdisciplinaire et regarder ce qui s'est fait ailleurs comme études théoriques sur la question.

Du côté des arts visuels, Linda Hutcheon a contribué à la définition de l'art postmoderne, où l'art est un processus critique lié au politique. Pour elle, l'idée de Roland Barthes selon laquelle l'ensemble des formes culturelles de la représentation « de l'art d'élite et les médias de masse ont une base idéologique, et qu'elles ne peuvent échapper à la connivence avec les structures sociales et politiques ou avec les appareils du pouvoir <sup>10</sup> » est primordiale dans la compréhension du

<sup>9</sup> Ces fonctions particulières attribuées au comique seront récupérées dans de nombreuses manifestations humoristiques pour leur fonction d'outil critique de divers systèmes de pouvoir.

<sup>10</sup> Linda Hutcheon, « Postface. Les paradoxes ironiques du postmoderne. Politique et art », *La mémoire postmoderne*, sous la dir. de Mark Cheetham, Montréal; Liber, 1992, p. 166.

fonctionnement de l'œuvre postmoderne. En effet, la théoricienne affirme, tout comme Stuart Hall en parlant de représentation ouverte, que c'est en interrogeant la question de la représentation que « le postmoderne remet en cause nos présuppositions mimétiques [...], en particulier celles sur sa transparence et son naturel de sens commun<sup>11</sup> ». La pensée postmoderne et l'art politique qui en découle visent à faire comprendre la représentation en tant qu'interprétation et création de son référent, et non pas en tant qu'accès direct à une réalité donnée<sup>12</sup>.

### 3.2.1 L'apport de la théorie poststructuraliste et de la stratégie parodique

Selon Hutcheon, l'art postmoderne est inséparable de la théorie poststructuraliste. Reprenant la formule d'Umberto Eco, elle dit « est postmoderne “ l'orientation de quiconque a retenu la leçon de Foucault, selon laquelle le pouvoir n'est pas quelque chose d'unitaire qui existe en dehors de nous ”<sup>13</sup> ». Effectivement, le mot « pouvoir » à l'intérieur du poststructuralisme foucaldien est précédé du terme « bio » qui signifie, qu'il est question d'un type d'autorité qui s'exerce sur la vie, c'est-à-dire sur les corps et la population. Celui-ci est diffus et intériorisé, donc difficile à appréhender. Ce pouvoir invisible faisant office de norme implique, tel que nous l'avons vu à l'intérieur du premier chapitre de ce mémoire, la nécessité de mettre à nu ses structures de contrôle et d'assujettissement. C'est ce que l'art postmoderne tente de faire par l'utilisation de l'humour qui permet de mettre en relief les limites d'un cadre normatif qui sont dépassées.

Le processus de mise à jour de la nature politique de la représentation s'effectue plus particulièrement, selon Linda Hutcheon, par la mise en place d'une distanciation par rapport à la norme qui est possible, en art, grâce à l'utilisation de stratégies parodiques<sup>14</sup>. Elle maintient que :

---

<sup>11</sup>Hutcheon, *op. cit.*, p. 172-173.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 175.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 166.

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 170.



De manière générale, le postmoderne semble s'accompagner d'une plus grande conscience culturelle de l'existence et du pouvoir des systèmes de représentation non en ce qu'ils *reflètent* la société, mais en ce qu'ils lui *donnent sens et valeur*. Or, si nous en croyons les théories actuelles en sciences sociales, cette conscience présente un aspect paradoxal. D'une part, on a le sentiment que, dans le monde occidental, nous ne pouvons jamais nous dégager du poids d'une longue tradition de représentations visuelles. D'autre part, nous semblons aussi perdre confiance dans le pouvoir et le caractère épuisable de ces représentations. La parodie est souvent la forme postmoderne sous laquelle se présente ce paradoxe.<sup>15</sup>

Hutcheon avance donc que l'art parodique postmoderne parvient à dénaturiser le naturel en mettant en avant-scène une norme qui peut être fracassée<sup>16</sup>. De plus, il faut comprendre que cette norme est temporellement située grâce à la nature ironique de la parodie : « the primary fonction of irony is a critical reworking of history, best-accomplished through creative interaction with parody<sup>17</sup> », comme le note Allan J. Ryan. Ainsi, en tentant de relever la valeur humoristique parodique du corpus à l'étude soit la série *Fashion* de Cindy Sherman dans un contexte actuel de mise en relief du caractère construit et normatif du stéréotype féminin en mode, on se bute à un problème. À l'évidence, cette oeuvre qui agit en tant que processus critique, utilise l'ironie, mais elle ne cite pas directement une autre oeuvre, elle n'est pas une copie, elle n'effectue pas une relecture d'une source précise (elle vise plutôt le stéréotype féminin en mode), elle ne possède pas cette fonction de rendre hommage<sup>18</sup>. Sa dimension parodique se loge plutôt dans le faire-semblant d'une citation.

De cette impossibilité à comprendre la série à l'étude dans une nature purement parodique, il faut retourner à la base, soit la question de l'humour comme mode rhétorique pour découvrir comment fonctionnent ces photographies et

<sup>15</sup>Hutcheon, *op. cit.*, p. 170.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 171.

<sup>17</sup>Allan J. Ryan, « Postmodern Parody, A Political Strategy in Contemporary Native Art », *Art Journal*, vol. 51, no 3, automne 1992, p. 59.

<sup>18</sup>Linda Hutcheon, « Ironie, satire et parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraire*, vol. 12, no 46, 1981, p. 143-144.



comprendre quelles autres stratégies humoristiques peuvent contribuer au processus critique qu'est l'art postmoderne. Comme il a déjà été mentionné, l'approche humoristique des arts visuels étant peu développée du côté théorique, nous visons ici à élargir le champ des différentes stratégies visuelles qui peuvent la constituer en étudiant plus particulièrement celles qui touchent la notion de grotesque. Toutefois, considérant cette série dans le contexte plus large du travail global de Sherman, nous pouvons affirmer que celle-ci participe effectivement à la tendance parodique de l'art postmoderne, plus particulièrement par l'introduction du corps de l'artiste dans l'œuvre.

### 3.2.2 Introduction du corps de l'artiste

Dans un essai portant sur cette question, Amelia Jones situe historiquement l'usage que font les artistes de leur propre corps dans un but critique dans les années 1950 et 1960 où « le “ corps peintre ”, le “ corps empreinte ”, le “ corps expression ” semblait se rebeller contre l'hypocrisie et la rigidité des systèmes de valeurs liée à la guerre froide [...] et contre l'aliénation provoquées par les systèmes de masse tels que la télévision<sup>19</sup> ». Le corps de l'artiste était ici un corps considéré dans sa quotidienneté, dans son aspect collectif plutôt qu'individualisant, c'est-à-dire un corps grotesque (sexué et « excréteur ») qui s'oppose à la notion de corps moderne (« fermé, privé, psychologisé et singulier ») ainsi qu'à l'esprit masculin cartésien pur « qui dédaigne et transcende le corps<sup>20</sup> ». Cette « matérialisation » du corps s'est ensuite transformée, avec le triomphe de la société de consommation aux États-Unis et en Europe vers la fin des années 1970 et 1980, en célébration de « l'artiste marchandise<sup>21</sup> ».

<sup>19</sup> Amelia Jones, « Essai », Chap. in *Le corps de l'artiste*, éd. par Tracey Warr, Paris, Phaidon, 2005, p. 25.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

<sup>21</sup> Jones, *op. cit.*, p. 36.

C'est en étant influencé par les débats sur le postmodernisme, terme ayant émergé dans les années 1960 avec les textes de Frederic Jameson et de Jean-François Lyotard, que l'art des années 1980 s'est amusé à brouiller les frontières entre l'art majeur et l'art mineur<sup>22</sup>. Cette nouvelle tangente en arts visuels, dont Cindy Sherman est l'une des pionnières, axe son discours sur la notion de « corps simulacre ». Comme elle l'a fait entre autres avec sa série *Untitled Film Stills* dans les années 1970, l'artiste, tel que le souligne Jones, a « semblé souligner – de manière parodique, voire critique –, derrière [cette] apparence lisse typique de la reproduction de masse, l'occlusion (*occlusion*) du corps comme mode – souffrant, peinant, malodorant, incohérent – de subjectivation (*subjectivation*)<sup>23</sup>. » Ironiquement, la présence de Sherman dans ses photographies est, comme l'indique Laetitia Barrière, « aux antipodes de l'autoportrait<sup>24</sup> ». Dans les *Untitled Film Stills*, Sherman endosse les attributs et les attitudes de la féminité en incarnant des personnages que nous sommes habitués à voir dans le contexte de la télévision et du cinéma de série B des années 1950. Elle se « reproduit » comme un objet de série, laissant derrière elle toute trace d'elle-même ou presque.

### 3.2.2.1 « Moi simulacre » chez Cindy Sherman

Sherman privilégie son corps comme matériel de base à la majorité de ses photographies. Costumée, maquillée, elle endosse de multiples personnalités qui sont, en fait, toutes des constructions ou des emprunts identitaires. Nous savons que Sherman travaille seule; elle utilise un miroir placé à côté de son appareil photographique, et que c'est au moment où elle ne reconnaît plus son reflet qu'elle prend ses clichés photographiques. Son corps, à l'intérieur de ses images, correspond à ce que Amelia Jones nomme le « moi simulacre ». En ce sens, la *présence* de

---

<sup>22</sup>Jones, *op. cit.*, p. 36.

<sup>23</sup>*Ibid.*

<sup>24</sup>Laetitia Barrière, « Représentation, simulacre et identité dans l'œuvre de Cindy Sherman », *Transatlantica*, [En ligne], no 2, mis en ligne le 17 janvier 2007, consulté le 26 novembre 2009. URL : <http://transatlantica.revues.org/1169>

Sherman à l'intérieur de ses photographies souligne paradoxalement son *absence*<sup>25</sup>. Même en scrutant ses images, on peut conclure que la « vraie » n'est jamais dévoilée. Comme le suggère Douglas Crimp, l'artiste puise à même la culture pour élaborer ses personnages :

Car si Sherman est littéralement *self-created* dans ces œuvres, elle est créée dans l'image déjà connue des stéréotypes féminins; son moi est donc déjà compris comme contingent aux possibilités fournies par la culture à laquelle elle participe et pas par quelques impulsions intérieures. En cela, ses photographies renversent les termes de l'art et de l'autobiographie. Elles utilisent l'art non pas pour révéler le vrai moi de l'artiste, mais pour montrer le moi comme une construction imaginaire. Il n'y a pas de vraie Cindy Sherman dans ces photographies; il n'y a que les apparences qu'elle assume. Et elle ne crée pas ces apparences; elle les choisit simplement de la manière dont n'importe quel d'entre nous le ferait.<sup>26</sup>

Comme on le voyait avec Hall, Sherman puise à l'intérieur des identités disponibles proposées à travers les images médiatiques pour mettre en évidence leur aspect construit et normatif. Dans le même sens, selon Amélia Jones, l'utilisation esthétique de la notion de « moi simulacre » témoigne de la transformation pancapitaliste<sup>27</sup> du corps en marchandise, c'est-à-dire qu'elle met l'accent sur la perte de l'emprise de chacun de sa propre subjectivisation<sup>28</sup>.

### 3.2.2.2 Une pratique féministe

Pour la théoricienne, cette réalité est d'autant plus significative lorsqu'il est question de femmes artistes puisqu'elles mettent de l'avant le conflit entre les concepts de « femme-objet » et de « femme-artiste », l'opposition binaire de l'objet et du sujet. Comme Jason Edward Kaufman le spécifie également au sujet du travail de Cindy Sherman, une question politique est soulevée par cette antithèse :

<sup>25</sup>Jones, *op. cit.*, p. 36.

<sup>26</sup>Douglas Crimp, « Images », In *L'époque, la mode, la moral et la passion. Aspect sur l'art d'aujourd'hui*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 604.

<sup>27</sup>Doctrine de nature philosophique visant le regroupement de toutes les nations capitalistes à l'échelle mondiale.

<sup>28</sup>Jones, *op.cit.*, p. 37.

Even though she appears in most of her photographs it would be wrong to consider them self portraits. Instead, they are form of role playing as social critique with a subversive and often feminist bite. The characters she portrays – some beautiful and appealing, others vulnerable and pathetic, and other monstrous and terrifying – are archetypes familiar from magazines pages, movie screens and museum walls. Her artificially constructed renditions of these characters beg the question: Why are women always presented in these kind of roles? No wonder feminists have adopted her as a patron saint.<sup>29</sup>

Même si Sherman n'a jamais revendiqué le statut d'artiste féministe, les questions qu'elle pose par la simple mise en scène de son corps concordent effectivement avec les revendications du mouvement politique. Dans un texte portant sur le thème des femmes et de l'art au XX<sup>e</sup> siècle, Françoise Collin retrace de manière condensée l'histoire de l'assujettissement des femmes à l'intérieur du monde de l'art. À l'époque des Lumières, Kant, dans *La critique de la faculté de juger* (1790), défend l'idée selon laquelle les femmes sont tributaires du « beau » tandis que les hommes sont les tenants du « sublime ». Le concept de sublime, tel que lié à la notion de génie, supplante le beau dans un classement hiérarchique. L'homme est au sommet de l'art tandis que la femme est davantage perçue comme bel objet, rarement constitutive du beau, parfois artiste<sup>30</sup>.

Pour Collin, il faudra attendre l'époque contemporaine pour attester d'un changement du rapport entre femmes et art. Il y a d'abord eu l'annonce de la « fin de l'art », puis le mouvement féministe des années 1970 pour changer la donne radicalement :

C'est l'art dans sa définition grecque qui a pris fin : l'œuvre n'est plus constitutive d'un « monde » déterminé qui se rassemble autour d'elle et s'y reconnaît. Elle n'est plus le lieu du recentrement d'une époque, de fondation

<sup>29</sup>Jason Edward Kaufman, « Lens Life: Unmasking Iconic Photographer Cindy Sherman », *Art & Antiques*, vol. 28, no 9, 2005, p. 50.

<sup>30</sup>Françoise Collin, « La sortie de l'innocence », In *Femmes et art au XXe siècle, le temps des défis*, sous la dir. de Marie-Hélène Dumas, Paris, Lunnes, 2000, p. 177 et 180.

de sens « dans lequel un peuple accède à lui-même ». Elle n'est plus la figure éminente de la Vérité dans sa manifestation énochale.<sup>31</sup>

Cette « Vérité » si souvent manipulée par les tenants du pouvoir est maintenant contredite. Tel que Collin le souligne, de manière pratique :

[...] c'est prioritairement leur propre corps que les artistes ont, dans ces dernières décades, souvent mis et mettent en scène, et en jeu – et non celui des hommes –, comme s'il leur fallait d'abord suppléer à la représentation factice qui en a été faite, leur donner à voir comme il n'est pas vu : corps entaillé, blessé, mais corps-sujet, ou corps parodique de l'objet donné à voir et à avoir : l'autre corps. Car « ceci n'est pas mon corps ».<sup>32</sup>

Cette notion de « ceci n'est pas mon corps » correspond parfaitement à celle de corps simulacre. Usant d'ironie, Sherman met en avant-plan son corps, mais un corps ludique, manipulable, caméléon. Pour Collin, ce type de pratique correspond à un premier geste de liberté des artistes femmes qu'elle compare symboliquement à la reprise d'un semblant de dignité par la réappropriation de leur corps:

Comme si [elles] avai[en]t été [...] aller récupérer leur corps sur la décharge publique où il est exhibé depuis des siècles (depuis le commencement des temps) non pour le dissimuler, le recouvrir, mais pour l'exposer, dedans et dehors, sous toutes ses coutures, dans sa visibilité inappropriable – servitude sans maître.<sup>33</sup>

Avec les *Untitled Film Stills*, Sherman endosse des identités qui ne sont pas les siennes, mais qui sont tout de même crédibles aux yeux du spectateur; « servitude sans maître ». Collin propose cette idée paradoxale selon laquelle le corps des femmes est toujours assujéti, mais délivré de son bourreau. Ainsi, les artistes se sont réappropriées leurs images, mais quelle image est-elle acceptable? C'est au corps-regardant que s'adresse cette question. Le regard qui a été construit à force d'habitudes, d'images chargées de sens et d'idéologies. Consciente de son

<sup>31</sup>Collin, *op. cit.*, p. 182.

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 187.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 188.



spectatorat, Cindy Sherman a mis son corps en avant-scène. Des *Untitled Film Stills* à la série *Fashion*, elle a d'abord illustré ce qui avait déjà été vu, des stéréotypes féminins – jouant avec la mémoire du spectateur qui peut aisément tomber dans le subterfuge d'un sentiment de déjà-vu – puis comme nous le verrons, elle a dérouté les attentes du public en incarnant l'anticanonique, en opposant l'idée de beauté à celle de grotesque dans un contexte de photographies de mode.

### 3.3 La rhétorique humoristique dans les arts visuels

Comme nous l'avons déjà énoncé, l'art de Cindy Sherman est incontestablement parodique. Toutefois, *Fashion* trouve difficilement place dans une telle définition lorsque l'on s'attarde à sa logique interne. En effet, Sherman est une artiste postmoderne, et à ce titre, sa technique de travail et son positionnement en tant que créatrice à travers son œuvre démontrent une recherche humoristique parodique qui ne peut pas passer inaperçue. Pourtant, en dépassant ce premier niveau de lecture, on se trouve pris au dépourvu quant à l'utilisation de modèles ne correspondant pas au canon habituel de beauté en mode à l'intérieur de la série à l'étude qui, quoique ironique, ne cadre pas nécessairement avec la définition de la parodie. C'est donc en analysant ces œuvres selon une grille d'analyse élaborée à la base par des linguistes que nous serons en mesure de bien identifier comment la rhétorique humoristique est ici active.

#### 3.3.1 La *General Theory of Verbal Humor* et son adaptation

Pour parvenir à comprendre l'art visuel et saisir ses stratégies humoristiques, nous proposons d'analyser les œuvres à partir de notre propre adaptation de la *General Theory of Verbal Humor* (GTVH) qui est elle-même une version révisée du *Semantic Script Theory of Humor* (SSTH) élaborée par Victor Raskin en 1985<sup>34</sup>. Ce

---

<sup>34</sup>Cet exercice est inspiré d'un travail d'adaptation du script sémantique aux arts visuels qui a été proposé par Annie Gérin, professeure d'histoire de l'art, lors d'un séminaire portant sur les « Problématiques actuelles de la représentation. L'humour comme mode rhétorique dans les arts visuels » qui a eu lieu à l'UQAM en 2009.

dernier s'est appuyé sur les notions de sémantique<sup>35</sup> pour analyser l'humour et les jeux de mots. En 1991, Salvatore Attardo et Victor Raskin présentent la *GTVH* comme une version revisitée du *SSTH*. Cette théorie a ici été retenue puisqu'elle se base sur l'idée que « humor arises from the perception of an incongruity between a set of expectations and what is actually perceived<sup>36</sup> ». Ce principe de base du *GTVH* ressemble à la notion de *décalage* évoquée précédemment, en ce sens qu'elle émerge à partir d'une certaine habitude ou d'une attente qui est déroutée. La particularité de l'incongruité c'est que, par sa définition, elle n'est pas conforme aux règles de bienséance et de savoir-vivre, elle signale plutôt la présence du hors-norme, de l'anormalité.

La *GTVH* comporte un total de six ressources de connaissance (*knowledge resources* ou *KRs*)<sup>37</sup> que nous allons ici transposer à l'œuvre *Fashion*. La première ressource est le « script opposition » qui est ici défini comme *opposition*, c'est-à-dire comme source d'incongruité dans l'image entre deux notions antinomiques. Dans les œuvres à l'étude, on oppose, entre autres : norme/anormal, mode/anti-mode, canon/anti-canon, beauté/grotesque, féminité/mascarade. La deuxième est le *mécanisme logique* : la phase de résolution de l'incongruité ou des modèles à résoudre; l'incongruité de l'opposition est partiellement expliquée ou perçue de manière amusante. Ici, Sherman introduit dans la sphère de la photographie de mode une critique de la création de stéréotypes féminins. La troisième ressource est la *situation*, c'est-à-dire les éléments présents dans l'image qui ne sont pas amusants. À ce sujet, Raskin et Attardo donnent l'exemple d'un chien qui boit dans un bar : ici, la *situation*, c'est la connaissance du contexte sur les bars, à savoir que ce sont des endroits où l'on sert de l'alcool. Dans le cas présent, on peut imaginer que la situation

<sup>35</sup>La sémantique consiste en l'étude du langage et des signes linguistiques (mots, expressions, phrases), l'analyse de leur sens et du processus par lequel ils se chargent de ce sens.

<sup>36</sup>Salvatore Attardo, « A Primer for the Linguistics of Humor », Chap. in *The Primer of Humor Research*, sous la dir. de Victor Raskin, Berlin, Mouton de Gruyter, 2008, p. 103.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 108.

est le contexte du magazine de mode ou des images publicitaires, où une certaine conception de la femme est reproduite en mettant de l'avant son corps – habillé de vêtements de haute couture – et sa beauté – magnifiée par les produits cosmétiques et les outils d'embellissement plastique – c'est-à-dire une vision esthétiquement idéalisée de celle-ci, généralement axée sur sa nature de séductrice. La quatrième est la *cible* de la blague, cible qui se déclinera en différents plans dans *Fashion*. La cible première et globale est le système de la mode lui-même. Ensuite, chacune des images de la série pointera une ou des caractéristiques « inacceptables » liées à la représentation de la femme dans un tel contexte. La cinquième ressource est la *stratégie narrative*. Elle sert à identifier les tropes humoristiques utilisés dans l'œuvre (par exemple, l'accumulation, l'antithèse, etc.). Et finalement, la sixième ressource est le *langage* utilisé, dans le cas présent, le *langage visuel*. Celui-ci consiste en une description de l'ensemble des éléments esthétiques, qui peut, quand l'occasion le permet, être ensuite rattachée à certaines connaissances plus approfondies sur ce qu'elle évoquent que cela soit de manière symbolique, historique, culturelle, etc. Dans le cas de l'élaboration de mon propre cadre d'analyse, j'ajoute les catégories *mode rhétorique humoristique* (telles les stratégies du grotesque), *public cible* (celui des images de mode et d'art), et *autre* qui peut inclure un contexte particulier de présentation, de l'intertexte, etc. Les éléments de cette grille d'analyse nous seront utiles dans le chapitre suivant lorsqu'il sera question des œuvres de Sherman. Toutefois, avant de passer à cette étape, il est important de définir les notions reliées à la question de l'humour pour comprendre comment cette dernière est utile à la compréhension de l'art postmoderne de Cindy Sherman.

### 3.3.2 L'humour et le cadre normalisant

Suivant les traces de Bergson sur l'importance accordée à la compréhension de ce qui semble être quelque chose de tout à fait anodin comme le rire, Umberto Eco a redéfini les notions de comique et d'humour. Souvent confondu avec le comique et la comédie, l'humour se distingue dans son fonctionnement, comme dans la cible

qu'il traque. Comme l'explique Umberto Eco dans *Frames of the Comic Freedom*, l'humour se situe au-delà du comique. En effet, la cible de l'humour est un personnage qui brise une règle, mais ce personnage se situe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de nous. D'un côté, nous sommes impliqués puisqu'il pointe un système de valeur qui est aussi le nôtre. De l'autre côté, nous restons hors d'atteinte, simple témoin de la bévue, parce que celui qui brise la règle est forcément un être avec lequel on ne souhaite pas être associé. On sympathise avec lui – sachant à quel point il serait facile de commettre une telle bévue – tout en le trouvant méprisable. On veut s'en dissocier et se considérer supérieur, tout en étant conscient que l'écart de conduite guette chacun de nous<sup>38</sup>.

Ainsi, la cible de l'humour n'est plus le fautif comme tel, mais bien, comme Eco le suggère, le cadre normalisant de ce qui est admis dans un contexte de société : « In comedy, we laugh at the character. In humor we smile because of the contradiction between the character and the frame the character cannot comply with. But we are no longer sure that it is the character who is at fault. Maybe the frame is wrong<sup>39</sup>. » En fait, le concept d'humour d'Eco s'apparente à la définition du « comique latent » chez Bergson. Pour les deux auteurs, humour et « comique latent » mettent en relief l'environnement qui nous entoure et qui réprimande le comportement qui dépasse les limites de l'« acceptable ». Ces deux concepts ciblent notre captivité, l'autorégulation de nos propres comportements.

Également, Umberto Eco indique que l'humour est toujours métalinguistique ou métasémiotique. Par le langage ou tout autre système de signes, il soulève le doute

---

<sup>38</sup>Les écarts de conduite des mannequins « joués » par Sherman dans ses images de mode sont souvent flagrants et illustrent, par cette évidence, cette cible intérieure et extérieure décrite par Eco, puisqu'ils pourraient également être les nôtres. À titre d'exemple, plusieurs de ces personnages adopteront des postures non adéquates à la bienséance féminine, écartant les jambes en position assise. Les modèles qui adoptent ces poses, faisant fi des règles entourant le bon goût et le savoir-vivre, nous rappellent leur nature de contrainte imposée aux femmes, à la fois empiriquement en tant que symbole d'une bonne conduite sociale, physiquement et historiquement par l'attribution d'un certain type de vêtement – jupe et robe – qui restreint certains mouvements du corps.

<sup>39</sup>Umberto Eco, « The Frames of Comic Freedom », In *Carnival!*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1984, p. 8.

quant à ce qui touche aux codes culturels<sup>40</sup>. De là, un parallèle est possible avec l'art postmoderne; par l'utilisation de l'humour dans sa valeur transgressive, l'art peut ainsi devenir un processus critique. En ce sens, Eco qualifie l'humour de « carnaval froid<sup>41</sup> » en indiquant que celui-ci ne vise pas à transcender nos propres limites, mais plutôt à en rendre les structures visibles comme durant le carnaval. L'humour est un moment de liberté dans le sens de lucidité et non de libération, puisqu'il fait ressentir le malaise de vivre sous l'égide de la Loi, de toutes lois<sup>42</sup>. Il est possible de les transgresser, mais il est impossible de s'en libérer. Ainsi, à l'inverse du comique qui se moque de l'Autre, le barbare et le punit par le rire, l'humour fait sourire puisqu'il cible chez l'autre notre propre subordination.

Cet esprit humoristique est clairement présent dans les images *Fashion* de Sherman qui cernent chez l'autre (ses victimes de la mode) – incarnées par elle-même – cette part d'assujettissement qui est aussi nôtre. Composée de femmes ne correspondant pas au canon habituel du mannequin de mode, nous sommes portés à nous moquer des modèles construits par Sherman. Toutefois, une partie de nous ne peut totalement les trouver abjectes, puisqu'elles libèrent le champ de la photographie de mode de corps strictement plastiques.

### 3.3.3 Le grotesque bakhtinien

Comme il a déjà été mentionné, nous avons l'intuition que l'œuvre à l'étude use de stratégies du grotesque. En effet, le grotesque, terme ayant pris différentes significations à travers le temps, sera ici employé suivant la définition qu'en donne Mikhaïl Bakhtine dans un ouvrage qui revisite l'œuvre littéraire de François Rabelais, témoin de la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance. Le noyau de cette culture est le carnaval non en tant que « forme artistique de spectacle théâtral,

---

<sup>40</sup>Umberto Eco, *op. cit.*, p. 8.

<sup>41</sup>*Ibid.*

<sup>42</sup>*Ibid.*



mais plutôt tel une forme concrète (mais provisoire) de la vie même qui n'était pas jouée sur scène, mais vécue en quelque sorte (pendant la durée du carnaval)<sup>43</sup> ». C'est un moment de fête pour l'ensemble du peuple qui est invité à vivre selon les lois de la liberté, où tous sont égaux, affranchis de tout rapport d'autorité. Le carnaval libère de manière momentanée « de la vérité dominante et du régime existant [et abolit] tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous<sup>44</sup> ».

Dans cette culture comique de la vie populaire, à l'inverse de la vision strictement péjorative associée à la laideur que l'on y appose habituellement, Bakhtine parle du grotesque en termes positifs, le juxtaposant à un principe de régénérescence et d'émancipation sociale. À la base du grotesque populaire, il y a le « *principe de vie matérielle et corporelle* : images du corps, du manger, du boire, de la satisfaction des besoins naturels et de la vie sexuelle<sup>45</sup> ». En termes esthétiques, cette vision, se distinguant du classicisme, correspond plus particulièrement au réalisme grotesque, un système d'images de la culture populaire qui présente le principe matériel et corporel avec une visée utopique, un aspect de fête universel.

Le réalisme grotesque se distingue aussi par la prédominance de l'idée de *rabaissement*, c'est-à-dire « le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et corps dans leur indissoluble unité<sup>46</sup>. » Les images qui en découlent visent donc la fertilité, la croissance et la surabondance<sup>47</sup>. Le réalisme grotesque se veut régénéscent et s'inscrit dans le temps qui chevauche la vie et la mort, l'instant de la métamorphose, du changement. Le canon grotesque incarne cette ambivalence temporelle et s'oppose, selon Bakhtine, au canon dit classique ou moderne qui serait, dans le cas

---

<sup>43</sup>Mikhaïl Bakhtine, «Introduction. Posons le problème», Chap. in *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 16.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 27.

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 29.

<sup>47</sup>*Ibid.*, p. 28.

présent, incarné par le mannequin féminin des images de mode et le stéréotype de genre qu'il reproduit. Le rire qu'il incite témoigne d'une force libératrice, il rabaisse et matérialise<sup>48</sup>.

Le corps grotesque se définit par son ouverture au monde extérieur avec ses orifices, ses protubérances, ses ramifications, et ses excroissances (bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez). Son essence se situe dans le franchissement de ses limites (accouplement, grossesse, agonie, manger, boire, satisfaction des besoins naturels, etc.) C'est un corps éternellement non prêt, un maillon dans la chaîne de l'évolution du genre; deux maillons se joignent, s'emboîtent. Le corps toujours près du stade de sa naissance ou de sa mort<sup>49</sup>. Ce corps ouvert, non délimité du monde – se mêlant au monde, aux animaux, à la nature – représente l'ensemble du monde corporel et matériel, il est le bas absolu. De manière historique, le canon grotesque entre en contradiction avec l'esthétique de la Renaissance qui est basée sur le canon littéraire et plastique de l'Antiquité classique. Le canon classique efface le lien au monde extérieur (efface les protubérances, bouche les trous). On y favorise l'âge éloigné du seuil de la vie; l'accent est mis sur l'individualité achevée et autonome du corps<sup>50</sup>.

Avec son étude de Rabelais, Bakhtine vise, entre autres choses, à faire comprendre la logique originale du canon grotesque, sa volonté artistique particulière parce qu'elle a été dénaturée par la primauté du canon classique. Il faut alors rétablir le sens authentique du grotesque populaire qui a été mépris avec le grotesque romantique lequel est plus du côté du tragique et du lugubre. En me servant de la conception du grotesque populaire, il deviendra possible de comprendre, dans le chapitre suivant, l'œuvre de Sherman non pas dans une visée destructrice comme la

---

<sup>48</sup>Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 29.

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 30.

<sup>50</sup>*Ibid.*, p. 38.

satire voudrait le faire, mais bien comme un processus critique et régénérateur, dévoilant la structure normative et disciplinaire qu'est l'industrie de la mode, mettant en évidence la survivance d'un certain canon classique de beauté ainsi que le caractère performatif du genre féminin<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup>Voir Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2006.

## CHAPITRE IV

### *FASHION : LES VICTIMES DE LA MODE*

La série *Fashion* consiste en un regroupement de quatre commandes de photographies de mode : une pour la revue *Interview* en 1983, une pour le magazine *Vogue* en 1984, une pour *Harper's Bazaar* en 1993 et la dernière pour la « maison de la culture japonaise » *Comme des garçons* en 1994. L'association entre Sherman et l'industrie de la mode ne s'est pas arrêtée là. En effet, celle-ci a par la suite fait d'autres projets en collaboration avec des magazines de mode, des créateurs de haute couture et artistes de renom comme Marc Jacobs et Jurgen Teller, mais ces projets ne sont pas retenus pour la présente analyse, car ses oeuvres subséquentes dans le domaine de la mode n'illustrent pas les stratégies du grotesque comme les images du corpus choisi le font. Il est important ici de souligner que les premières images de la série n'utilisent pas à proprement dit le grotesque comme trope humoristique, mais elles mettent en place le cheminement de Sherman quant à son appropriation de l'univers de la mode par le biais de ces questions.

Pour ce qui est du contexte de production de ces œuvres, nous avons soulevé dans de nombreuses entrevues avec l'artiste que le partenariat avec le monde de l'édition de magazine de mode a été une expérience houleuse :

The Untitleds of 1983, first manifests the darkness that will, from then on, increasingly overwhelm her work. This turn was, in the first place, a reaction against the *fashion industry* that first invited her to design photographs for them and then tried to modify and tone down her results. " From the beginning there was something that didn't work with me, like there was a friction. I picked out some clothes I wanted to use. I was sent completely different clothes that I found boring to use. I really started to make fun, not of

the clothes, but much more of the fashion. I was starting to put scar tissue on my face to become really ugly".<sup>1</sup>

L'inadéquation entre les attentes des magazines et le projet que voulait réaliser Sherman semble l'avoir poussée à la création d'un univers humoristique grotesque ciblant non pas le vêtement comme objet de moquerie, tel qu'elle l'a elle-même expliqué, mais bien l'univers de la mode et la représentation du stéréotype féminin qu'il sous-tend<sup>2</sup>.

*Fashion* n'incarne surtout pas les attitudes passives et soumises associées aux mannequins de mode. Ce type de conceptions, elle les massacre. Au-delà d'un simple commentaire sur les normes irréalistes de l'univers de la mode, d'une dénonciation du primat de beauté, d'une critique binaire des canons de féminité, Sherman déconstruit littéralement le mécanisme de production d'identités féminines en montrant à son spectatorat ce qui échappe à ses « schèmes d'intelligibilité » : le « pire » et l'« impensable »<sup>3</sup>. Lorsque l'on pense au *pire* et à l'*impensable*, on se situe au-delà de la laideur, du désagréable, de la non-respectabilité; on touche à l'impur, la déchéance, l'effrayant, le pathologique, le hors-contrôle et la mort.

#### 4.1 *Interview* : le devenir femme

Invitée par Diane Benson, propriétaire d'une boutique de vêtements de haute couture à New York, Cindy Sherman réalise sa première commande de photos de mode. Cette série a été perçue comme une antithèse des publicités glamour massivement présentées dans l'univers de la mode<sup>4</sup>. En effet, les personnages s'amuse ici avec des sentiments et des attitudes généralement absents dans cet univers tels que la colère, la fausse pudeur et l'enlaidissement (respectivement les

<sup>1</sup>Laura Mulvey, « A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman », *New Left Review*, no 188 (juillet/août 1991), p. 144.

<sup>2</sup>Suivant notre analyse des œuvres des Sherman inspirée de la grille de Raskin et Attardo.

<sup>3</sup>Termes tirés d'une entrevue où Sherman décrit ce qu'elle tente de représenter avec ses photographies. Voir p. 76.

<sup>4</sup>Amada Cruz, « Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman », In *Cindy Sherman Retrospective*, Los Angeles et Chicago, Thames & Hudson, 1997, p. 8.



*Untitled #122* (fig. 4.1), *#131* (fig. 4.2), *#129* (fig. 4.3)). Les vêtements qu'ils portent ne sont pas mis en valeur. Dans un univers où le corps doit se modeler au vêtement et non l'inverse, Sherman montre à quel point ces habits de luxe sont restrictifs face aux formes des corps qu'ils sont aptes à accueillir. Les vêtements sont ridiculement trop grands à certains endroits (au niveau des seins notamment, *#131*) ou trop serrés ailleurs (à l'abdomen, *#122*)<sup>5</sup>.

Pour Hanne Loreck qui s'est intéressée aux images de *Fashion*, ces photographies des années 1983 exposent la gêne et la maladresse des modèles qui ont une conscience exacerbée du contexte dans lequel elles se trouvent :

Sherman's aim was to allude the pathetic, embarrassing, and hopelessly optimistic failure to women's effort when they attempt to make themselves beautiful in the eyes of the others, and to fit into the so-called universal norm – a norm that is always someone else's, without any possibility of ever being one's own.<sup>6</sup>

Loreck suggère également que cette série a peut-être été inspirée d'une expérience personnelle datant de l'époque où Sherman était elle-même étudiante aux Beaux-Arts. En effet, l'artiste et ses collègues devaient poser nus devant des chutes d'eau, pour un exercice photographique. Cette expérience horrifiante, la mettant dans une position extrêmement inconfortable et la forçant à se confronter à ses propres inhibitions,

---

<sup>5</sup>À titre d'exemple, si on considère cette description d'œuvres tirées du *Interview (langage visuel)* selon le cadre analytique du *GTVH* – sachant qu'une œuvre peut regorger d'une multitude de couches d'interprétation –, l'*opposition* est ici la norme et l'anormal dans le rapport du corps et du vêtement. Le *mécanisme logique* tient dans le fait que les vêtements sont peu flatteurs, que le corps n'est pas mis en valeur; on perçoit ces images amusantes en ce sens qu'en mode, habituellement, le corps du mannequin sert à faire la promotion d'un vêtement en le montrant sous son meilleur angle (*situation*). En dévoilant la valeur restrictive du vêtement haute couture face au corps auquel il sied le mieux, Sherman *cible* l'industrie de la mode comme porteur de certains standards corporels discriminatoires. De plus, par la voie de l'antithèse (*stratégie narrative*), c'est-à-dire en mettant de l'avant le contraste flagrant entre la taille des vêtements et les mensurations du modèle, ces images font ressortir l'ironie (*mode rhétorique humoristique*) de la situation puisqu'en fait, la femme moyenne, le *public cible* de l'industrie de la mode – incarnée par Cindy Sherman – ne peut pas porter de telles tenus en tout confort et toute élégance.

<sup>6</sup>Hanne Loreck, « De/constructing Fashion/Fashions of Deconstruction: Cindy Sherman's Fashion Photographs », *Fashion Theory*, vol. 6, no 3, septembre 2002, p. 262.

évoque pour Loreck les mêmes émotions exprimées dans cette série<sup>7</sup>. Présentées en tant que figures féminines, elles savent qu'elles doivent remplir certaines attentes liées à cette catégorisation. Pour l'auteure, les modèles de Sherman tentent de reproduire un certain idéal de beauté et de séduction présent dans les magazines de mode (attitudes, poses, habits, maquillage, etc.). Elles veulent plaire à celui qui la regarde, mais comme l'indique l'auteure, leur effort est visible et ne semble pas naturel. Empreintes de gêne et de maladresse, elles peinent à reproduire les canons de beauté féminine.

Notre propre analyse des images produites pour le magazine *Interview* nous a toutefois porté sur une autre piste d'interprétation. Nous ne croyons pas que ces personnages sont incapables de se « faire belles » pour les autres, nous pensons davantage qu'elles sont volontairement réfractaires aux exigences de l'univers de la mode et à la conception du féminin qui y est produite. Les mannequins de Cindy Sherman profitent de cette visibilité pour confronter leur spectatorat et ses présupposés. Nous ne croyons pas qu'elles sont timides et gauches : nous maintenons plutôt que ces attitudes sont mises en scène de manière flagrante. En effet, nous pensons que cette série déconstruit certaines normes entourant la notion du genre féminin présenté en mode, en mettant en relief leur non-universalité et leur caractère restrictif. Les mannequins de Sherman adoptent des attitudes déplacées, de mauvais goût; elles font du lieu de la mode un terrain de jeu plus près du théâtral que de la mascarade où elles s'amuse à transgresser les limites de l'acceptable.

#### 4.1.1 *Untitled #122*, la colère

Le *Untitled #122* illustre un modèle aux cheveux blond-platine vêtu d'une longue robe noire de style veston qui serre les poings le long de son corps. La perruque couvre la majorité de son visage laissant paraître son oeil de gauche coiffé

---

<sup>7</sup>Hanne Loreck, *op. cit.*, p. 262.

d'un sourcil presque blanc; ses cheveux légèrement entrouverts autour du visage évoquent la forme ovale du sexe féminin. Ce personnage au teint clair telle une albinos a le haut du corps légèrement penché vers l'avant et laisse le devant de sa robe s'ouvrir mettant l'accent sur son ventre, évoquant la même forme qui encadre son visage.

Ici, le mannequin détonne du monde de la photographie de mode habituel par son attitude colérique : « la furie provoque plus l'épouvante que l'envie<sup>8</sup> ». Par ce décalage, les qualités d'idéalisation et de création d'un désir d'identification des images de mode sont détournées. Le processus d'identification qui serait assouvie chez la spectatrice d'images de mode par le biais de la consommation (magazines, vêtements, maquillages, produits capillaires, etc.) est ici évacué par ce personnage à l'attitude suspecte, voire inquiétante.

Dans cette photographie, Sherman mise sur les hauts contrastes : la pâleur de sa peau et de sa chevelure en bataille contre le noir de son vêtement à la coupe faite de lignes droites, ce veston-robe qui, dans sa partie inférieure, réfère traditionnellement à une coupe féminine, puis masculine dans la partie supérieure. Également, l'attitude colérique du mannequin est à l'antipode du comportement habituel de la femme en mode. En effet, ce personnage détourne la pose passive et soumise traditionnellement impartie aux modèles féminins en empruntant au masculin au-delà de son accoutrement, ce droit à l'expression de la colère.

#### 4.1.2 *Untitled #131*, la fausse pudeur

De la colère, on passe à la timidité dans le *Untitled #131*. Dans cette œuvre, Sherman y porte le fameux corset de Jean-Paul Gaultier plus tard popularisé par

---

<sup>8</sup>Laetitia Barrière, « Représentation, simulacre et identité dans l'œuvre de Cindy Sherman », *Transatlantica*, [En ligne], no 2, 2006, mis en ligne le 17 janvier 2007, consulté le 26 novembre 2009, URL : <http://transatlantica.revues.org/1169>.



Madonna (fig. 4.4) lors de la tournée mondiale *Blond Ambition*<sup>9</sup> qui a eu lieu dans les années 1990. Encore une fois, la notion d'attributs du sexe féminin est mise en évidence par le choix de vêtements dans cette photographie : les bonnets de forme conique recouvrant ses seins sont rentrés vers l'intérieur et elle tient ses mains devant son sexe. Ici, l'évocation de la sexualité du modèle est juxtaposée à un sentiment de gêne, à une notion de pudeur. Or, ces sentiments sont joués de manière manifeste, faisant valoir leur caractère théâtral. Même la moue lascive qu'affiche le mannequin, soulignée par le rouge sur ses lèvres, est visiblement troublée par un certain inconfort mimé, quasi caricatural. Tentant de reprendre l'attitude d'un mannequin de mode, le personnage de Sherman paraît conscient qu'il sera, à travers cette photographie, regardé comme un objet sexuel et y répond par la fausse pudeur en jouant avec ce qu'elle signifie :

La pudeur est un sentiment de gêne éprouvé devant toute manifestation liée à la sexualité. C'est une réaction inconsciente provoquée par tout ce qui touche à la sexualité ou à la morale, plus largement par ce qui est socialement condamnable ou interdit. La pudeur interdit de paraître nu et prescrit des tenues vestimentaires variées selon le sexe, l'âge, et la position sociale. Elle n'est, selon certains philosophes grecs (comme Aristophane), qu'une forme de prudence, permettant d'éviter la provocation du désir.<sup>10</sup>

Sherman, suivant cette définition de la pudeur, cible le paradoxe de cette attitude souvent reproduite en mode. Fixant le spectatorat droit dans les yeux, elle sait quel rôle elle doit jouer – dans cet habit hautement sexualisé par l'accent qu'il met sur les seins et sa couleur qui se rapproche de celle de la peau –, mais elle choisit de détourner nos attentes. Loin d'être malhabile ou mal à l'aise dans ce jeu de séduction, l'artiste appuie sur le « faire semblant » de l'attitude pudique. Elle comprend que le regard qui est posé sur elle – le mannequin – est à la recherche d'une représentation axée sur sa sexualité, couvrant de ses deux mains son entre-jambes, on observe

<sup>9</sup>Pendant laquelle elle mimait la masturbation sur scène.

<sup>10</sup>Kallel Sethom, *Corps revêtu – Corps contraint*, p. 86.

qu'elle met davantage cette partie de son anatomie en évidence qu'elle ne le dissimule. À la manière de l'*Olympia* de Manet (fig. 4.5), qui a choqué son public en détournant les conventions du nu en art, Cindy Sherman pointe une femme « sexuée » avec le *Untitled #131*. Celle-ci s'amuse à manipuler cette représentation sexuée de la femme montrée passive, innocente et naïve, comme si, en évoquant ou illustrant la pudeur, on ne recentrait pas déjà son corps à l'intérieur d'une logique de désir axée sur la sexualité. La pudeur est ici dévoilée comme étant ironique, c'est-à-dire telle l'ignorance feinte contenue dans l'intention de séduction qu'implique ce type de gêne.

En regardant de plus près cette image, nous voyons que le fond de cette mise en scène est composé d'un drap fleuri à l'allure démodée qui semble tout droit sorti de la remise et accroché tel quel en laissant les plis apparents. L'aspect négligé du décor et l'attitude faussement pudique du mannequin rappellent encore l'idée d'une mise en scène délibérément de mauvais goût. De surcroît, avec les bonnets de son bustier rentrés vers l'intérieur et son bronzage ayant laissé la trace des lunettes de soleil, Sherman tourne carrément en dérision les signes de la féminité qui sont proposés dans l'univers l'image publicitaire de mode (poitrine proéminente, bronzage impeccable, sexualité pudique).

#### 4.1.3 *Untitled #129*, le déguisement

Comme dans l'image précédente, Cindy Sherman axe le personnage du *Untitled # 129* sur sa nature négligée. Avec des sourcils peints en deux traits droits foncés, sans l'arche qui ouvre habituellement le regard, le maquillage assombrit ici lourdement le regard du mannequin. Sa position évoque une position non loin de l'infantilisation : elle est accroupie les bras croisés au-dessus de ses genoux, laissant presque voir son entre-jambes. Son faciès et son langage corporel évoquent la nonchalance. Ce modèle ne prend pas au sérieux son statut d'objet du regard. Elle utilise les fards de manière volontairement gauche en ne camouflant pas ses cernes,



en entourant ses yeux maladroitement de khôl et en barbouillant le contour de ses lèvres de manière rebutante. Ainsi, elle met en évidence les différentes possibilités qu'offre l'utilisation du maquillage et le détourne de son objectif généralement visé : embellir.

Or, ce type de commentaire sur l'industrie des cosmétiques est répété, cette année, avec la sortie d'une collection de maquillage à l'effigie de Cindy Sherman. En effet, l'artiste, en collaboration avec la compagnie M.A.C., a créé trois images destinées à la promotion de la *Fall Colour Collection* à l'automne 2011 qui soutiennent l'aspect factice des promesses de cette industrie. Encore ici, au lieu de faire usage du maquillage de manière à masquer certaines imperfections, à souligner certains traits, Sherman crée de toutes pièces des personnages ridicules. Dans une première image, une dame à l'allure « faussement riche » (fig. 4.6) porte des boucles d'oreilles teintées d'or jaunies et un manteau de fourrure à imprimé léopard. Son ligneur, appliqué à la manière d'un maquillage que l'on pourrait retrouver dans les magazines de mode, ourle outrageusement l'intérieur comme l'extérieur de ses paupières supérieures. Son rouge à lèvres détonne aussi, malgré son application impeccable, par sa teinte violacée qui est criante de mauvais goût. De plus, sa poudre bronzante de couleur brunâtre lui donne davantage un air souillé qu'une allure « bonne mine ». Dans une autre image, la femme coiffée de boucles bien définies (fig. 4.7), maquillée telle une « *beauty pageant* », affiche un regard vide, voire niais. Ses pommettes et ses lèvres sont maquillées d'un rose bonbon à la manière d'une poupée. En dernier lieu, Sherman incarne nul autre qu'un clown<sup>11</sup> (fig. 4.8) aux traits colorés et soulignés d'épaisses lignes noires. Le « bouffon » est ici plus effrayant que comique. Dans ces trois images, les personnages ont les narines ébène et leurs contours sont dessinés parfaitement, soulignant le caractère factice des cosmétiques, comme si le maquillage servait à « colorier » le visage de ses utilisatrices pour parvenir à modifier leur apparence jusque dans les moindres détails.

---

<sup>11</sup> Sherman a produit une série entière, intitulée *Clowns*, portant sur cette figure en 2003 et 2004.

Comme dans cette commande pour la compagnie M.A.C., le *Untitled #129* joue littéralement avec les fards. L'industrie cosmétique qui promet l'embellissement de ses utilisatrices par le maquillage, les crèmes et autres produits, est tournée en dérision par Sherman : les miracles, l'embellissement systématique et la facilité d'utilisation sur lesquels mise cette industrie, sont ici complètement détournés. Les cosmétiques participent à la création de ses personnages grotesques. Ainsi, plutôt que d'harmoniser leurs traits, ils confirment la signature typique de la photographe.

À travers ces photos de 1983, Cindy Sherman entre brusquement dans l'univers de la mode. Elle met en évidence ce qui été construit et reproduit comme étant la norme dans l'univers de la mode : la femme se doit d'être passive, soumise. Si elle est pudique, c'est qu'il s'agit d'une forme de séduction. De plus, elle doit quotidiennement se maquiller pour mettre son visage en valeur ou camoufler ses défauts. Ces normes, comme nous le soupçonnons, elle ne les déplore pas en dévoilant leurs natures complexes; Sherman ne s'apitoie pas sur le sort de la gent féminine qui doit se soumettre jour après jour à la dictature de la mode en mettant des costumes inconfortables et peinant à se maquiller correctement. Selon notre analyse, l'artiste ne semble pas, comme Loreck le maintenait pourtant, incarner la déconfiture « pathétique », « embarrassante » et « sans espoir » de la femme qui tente de se faire belle pour les autres. Elle semble davantage mettre l'univers de la mode et des cosmétiques en échec, révéler la naturalisation de certaines normes ridicules, assujettissantes.

Malgré les trois attitudes différentes observées ici, les personnages démontrent à l'unisson qu'il n'y a rien de « naturel » dans l'image de la féminité en mode. Le genre féminin, à la manière dont Judith Butler l'énonce dans *Trouble dans le genre*, serait davantage performatif, c'est-à-dire relevant d'une construction culturelle, sociale et politique. Pour cette théoricienne *queer*, il est évident que la

« performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie comme une temporalité qui se tient dans et par la culture<sup>12</sup>. » Ainsi, une certaine représentation du genre féminin serait consolidée à travers sa répétition, par exemple, dans les images de mode et donnerait lieu à une naturalisation de cette identité féminine qui devrait, par la suite, non pas être vécue de manière implicite, mais observée, puis « performée ».

Sherman refuse de répéter certains de schèmes stéréotypés et profite de la visibilité qui lui a été donnée pour court-circuiter cette logique. À la manière d'une actrice de théâtre, elle a « performé » l'apparence masculine, la pudeur et la nonchalance de manière à rendre ces attitudes dérangeantes puisqu'elles révèlent le « comique latent » présent dans l'image de mode. En jouant sur des contrastes flagrants, entre nos attentes vis-à-vis ce type de représentation et ces œuvres, Sherman nous a fait voir à quel point nous avons intériorisé certaines normes qui régissent la conduite des femmes lorsqu'elles sont « regardées ». En tant que membre du spectatorat, nous sommes perturbés par le comportement inhabituel des modèles construits par Sherman. Celles-ci touchent à ce qui constitue une norme en mode en reproduisant le *look* masculin, l'attitude pudique, l'utilisation de maquillage, mais elles la détournent en y apposant respectivement la colère, une attitude consciemment suggestive, et en assombrissant ses traits en toute indifférence. En fait, ces images nous montrent que les mannequins en mode doivent jouer, elles aussi, mais selon des règles préétablies, des règles que nous connaissons bien en tant que corps-regardant puisqu'elles saturent le domaine de l'image de la femme.

Reprenant le concept de Joan Rivière concernant la féminité, on s'aperçoit avec Sherman que la mascarade fait partie de ce « devenir femme ». En effet, sous ce

---

<sup>12</sup>Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005, p. 36.

masque de la féminité – masque de la soumission féminine<sup>13</sup> – elles pourront « éloigner l'angoisse et éviter la vengeance qu'elles redoutent de la part de l'homme<sup>14</sup> » et ainsi mener leur existence à bien. Cette mascarade, Sherman l'élimine de la représentation de la forme féminine, en écartant la passivité, la soumission au regard de l'autre contenue dans l'exhibitionnisme de se « savoir regardée ».

#### 4.2 *Vogue* : défier les lois avec les stratégies du grotesque

Cindy Sherman a réalisé sa deuxième série de photographies de mode pour Dorothée Bis, une maison de mode française qui lui avait envoyé des vêtements signés Jean-Paul Gaultier, Comme des Garçons et Issey Miyake. À l'époque, on lui avait donné une totale liberté pour cet exercice. Cette commande visait à être publiée dans le *Vogue* France, mais cette collaboration a pris fin dès la deuxième saison puisque les images de Sherman étaient considérées comme « trop dérangeantes<sup>15</sup> ». Cette exclusion pourrait être expliquée par la description que fait Amelia Jones des photographies de mode de Sherman : « Son visage est exagérément maquillé ou prend les expressions, de façon caricaturale, d'une aliénée mentale<sup>16</sup>. » En effet, Sherman semble avoir offusqué l'industrie de la mode dans ce qu'elle a de plus « sacré » : l'intouchable beauté féminine.

Comme l'artiste le soulève lors d'une entrevue accordée à Fabrice Bousteau, ce projet l'a amenée à explorer un nouveau terrain esthétique : « En fait, c'est ce projet qui a éveillé mon intérêt pour le grotesque<sup>17</sup>. » Pour la photographe, l'important est de faire fi de l'incessante quête de beauté en art. En effet, il lui paraît vain de tenter de reproduire l'idée de beauté en art :

<sup>13</sup>Joan Rivière, « La féminité en tant que mascarade », In *Féminité mascarade*, Paris, Seuil, 1994, p. 209.

<sup>14</sup>Joan Rivière, *op. cit.*, 198.

<sup>15</sup>Fabrice Bousteau, « Cindy Sherman. Photographe de grotesques », *Beaux-Arts Magazine*, no 263 (mai 2006), p. 46.

<sup>16</sup>Jones, « Essai », p. 39.

<sup>17</sup>Bousteau, *loc. cit.*, p. 46.

Moi, j'essaie de créer des choses que l'on ne verrait pas dans la nature et dont je redoute même parfois l'existence. Nous sommes tous fascinés par les images qui dérangent et nous ressentons presque une forme de réconfort à regarder quelque chose qui se rapproche de la mort. C'est être vivant que d'envisager l'impensable comme un accident ou une mort atroce. C'est d'ailleurs la fonction des contes de fées, qui préparent les enfants au pire : mort violente, épidémie, guerre... Envisager le pire c'est se donner l'espoir d'y échapper.<sup>18</sup>

Sherman affirme que les gens n'aiment pas le grotesque à priori puisqu'ils le craignent. Toutefois, avec ses images, l'artiste vise à provoquer la confrontation de cette peur chez le spectateur :

Il y a du beau dans le grotesque, voire du sublime. Nous devrions embrasser tout ce qui nous entoure et pas seulement la perfection. Les rares fois où j'ai vu des gens parfaitement beaux, ils étaient aussi normaux que les gens difformes. C'est simplement que chacun de nous est différent...<sup>19</sup>

C'est donc en refusant d'endosser les canons de beauté féminine que Sherman crée des personnages pour *Vogue* qui ne représentent pas non plus uniquement la laideur, mais le grotesque. En effet, cette distinction est importante puisqu'elle renferme une critique de l'univers de la production d'identités féminines qui s'éloigne de la simple critique du primat de la beauté versus l'exclusion de la laideur – puisque, comme Lipovetsky nous l'a rappelé, même la laideur est exploitée en mode – pour aller toucher à une corde sensible, un point névralgique de l'industrie de la mode qui promet une éternelle jeunesse doublée d'une respectabilité sociale. Sherman, en misant sur le grotesque, en faisant entrer des personnages « différents » de ce qui est habituellement présenté en mode, crée une brèche dans cet univers généralement réservé à une certaine élite dont les corps respectent les conventions. Son œuvre fait office d'univers carnavalesque à l'intérieur du magazine de mode ; pendant un instant précis (le temps de la publication) toutes les lois sont renversées, les bouffons

---

<sup>18</sup>Bousteau, *loc. cit.*, p. 46.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 50.



deviennent rois, le rire est généralisé et les êtres évoluent en toute égalité, sexes, genres et classes confondus.

#### 4.2.1 *Untitled #132* et *Untitled #133*, le corps grotesque

Avec ses personnages, Cindy Sherman fait voler en éclats les grands préceptes de l'industrie de la mode tels la beauté, la jeunesse et la morale. Le *Untitled #132* (fig. 4.9) construit un univers glauque mettant en scène un individu illustrant le principe du corps grotesque, ouvert au monde extérieur avec ses orifices, protubérances, ramifications, excroissances lesquels excèdent notre conception de la norme et de la respectabilité. Le personnage surprend d'abord par la peau de son visage tellement abîmée qu'elle semble avoir survécu à une sévère brûlure. L'éclairage entourant le visage du mannequin met l'accent sur l'aspect raboteux de celui-ci. Ses lèvres sont parsemées de boutons ou d'herpès buccal, ce qui nous rappelle l'« inacceptable » avec ces signes d'infection ou d'impureté. Son maquillage est visible ce qui soutient l'apparente mise en scène de cette image qui contraste derechef avec les photos de mode où l'on recherche une peau lisse à l'extrême, camouflant toute imperfection cutanée, gommant tout pore à l'aide de fond de teint, et où l'on tente de dissimuler l'emploi de fards, proposant un maquillage « invisible ».

Parce que nous voyons le plancher du décor en plongée, le personnage de face et son corps accroupi, nous comprenons que le modèle se contorsionne pour entrer dans le champ de la photographie. Comme si ce mannequin était indésirable, il semble tout faire pour s'introduire dans le cadre de l'image avec un sourire aux lèvres, nous laissant croire qu'il se moque de la situation ou qu'il est peut-être fasciné par quelque chose dans le hors-champ. En effet, le regard du *Untitled #132* nous échappe et témoigne d'une inconscience quant au contexte photographique qui l'entoure. Comme s'il se trouvait là par erreur, et qu'il n'entrait pas dans la logique d'échange voyeuriste et exhibitionniste en relation avec son spectateur.

Le corps du personnage penché vers l'avant dévoile de légers bourrelets au niveau du ventre et des seins qui pointent vers le bas visiblement accentués par son apparent soutien-gorge noir. Le corps svelte et tonifié présenté à l'habitude dans les images de mode est remplacé par un corps mou, un corps grotesque, plein de protubérances (ventre, seins, nez) et d'orifices (bouche entrouverte, narines accentuées par le jeu d'éclairage), incarnant le *principe de la vie matérielle et corporelle* chez Bakhtine où prédomine l'image du corps vivant, blessé, vieillissant, ainsi que celle de la gourmandise, de la fête avec le personnage qui apparaît avec une vulgaire canette de bière et une cigarette.

L'idée de corps grotesque est particulièrement présente dans cette commande. Avec ses cheveux gris et ses seins tombants, le *Untitled #133* (fig. 4.10) surenchérit cette idée de vieillesse qui est rarement présentée en mode. En effet, le principe de rabaissement du réalisme grotesque est exploité par Sherman qui transfère tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel en mode, à celui de « la terre et du corps dans leur insoluble unité<sup>20</sup> ». Cette stratégie du grotesque souligne le fait que le corps évolue au fil des années, qu'il se transforme et se dirige inéluctablement vers sa fin pour laisser la place à d'autres, dans cette roue incessante composée de naissances, de grossesses et de morts. Avec ces images incongrues présentant des corps grotesques, Sherman confronte l'idée de l'habituel corps fermé, magnifié, bouché de toutes cavités, transcendant, ascétique, un corps ici absent de la représentation. Elle délie la représentation de cet espace imaginaire paradisiaque où le simple fait de porter un vêtement haute couture élève le corps dans un univers loin de la tragédie, de sa matérialité et le fige dans la jeunesse, la vigueur. Au lieu d'inciter au rêve, l'artiste replonge le corps-regardant dans l'abrupte réalité de la contingence de son existence, où le vêtement tendance n'est aucunement un gage de protection contre l'accidentel, le vice et la déchéance.

<sup>20</sup>Bakhtine, « Introduction : Posons le problème », p. 29.

#### 4.2.2 *Untitled #138*, la figure du bouffon

Se référant à nouveau à la vieillesse, le *Untitled #138* (fig. 4.11) présente une femme aux cheveux gris, assise sur une chaise les jambes écartées qui étirent sa robe au point de créer une tension dans le tissu. Oubliant toutes bonnes manières, cette pose dénote un refus de conventions associées à la bienséance féminine, rattachées traditionnellement au port élégant et naturel de robes et de jupes. Ses mains sont déposées sur ses cuisses les paumes vers le haut, dévoilant des doigts tachés de sang « par quelque meurtre ou tentative de suicide<sup>21</sup> », comme l' imagine Amelia Jones. L' attitude décontractée du mannequin et le sourire ricaneur contrastent avec les traces de violence sur ses mains, comme si elle était toujours dans un état d' euphorie ou de psychose.

Elle est vêtue d' une robe à lignes verticales blanches et noires, portant une immense cravate répétant le même motif, mais à la diagonale. L' emploi de cet accessoire de taille surdimensionnée semble parodier les codes vestimentaires masculins. Symbole de respectabilité et de sérieux associé à la figure de l' homme d' affaires ou du professionnel, la cravate, généralement portée avec une chemise (vêtement de type masculin), est ici agencée à une robe (vêtement de type féminin) portée par un personnage qui fait douter de son état mental. En effet, son habit et les couleurs de celui-ci surenchérisse l' idée d' un homicide en faisant référence à la tenue d' un prisonnier.

Au plan historique, le motif ligné est lourdement chargé. À l' époque du Moyen-Âge, « le port d' un vêtement rayé dévaloriserait la personne. Ceux qui mettaient ce type de vêtements étaient forcément exclus ou réprouvés (jongleur, bouffons, prostituées...). Ils étaient considérés comme des transgresseurs des lois établies<sup>22</sup> ». Or, ce type de costume rappelle également celui qui est montré dans le *Untitled #132*, une robe composée de lignes verticales rouges et blanches, assortie

<sup>21</sup>Jones, *op. cit.*, p.39.

<sup>22</sup>Kallel Sethom, *op. cit.*, p. 38.

d'un chapeau fait du même tissu. L'utilisation de ce type de motif par Sherman pour vêtir ses deux mannequins qui sourient (*Untitled #132* et *#138*) et qui nous font douter de leur équilibre mental, ne semble pas être une coïncidence fortuite. En effet, ses personnages qui ressemblent à la figure du bouffon sont des plus représentatifs de l'esprit carnavalesque : « Les bouffons et les fous sont les personnages caractéristiques de la culture comique au Moyen Âge. Ils étaient en quelque sorte les véhicules permanents, consacrés, du principe du carnaval dans la vie courante (c'est-à-dire qu'elle se déroulait en dehors du carnaval)<sup>23</sup> », comme le décrit Mikhaïl Bakhtine. Symboliquement, le bouffon est également défini comme celui qui transgresse les conventions au moyen de l'humour :

Il est l'autre face de la réalité, celle que la *situation acquise* fait oublier et qui rappelle à l'attention. L'une des caractéristiques du bouffon est d'exprimer sur un ton de plaisanterie les choses les plus graves. Il incarne la conscience ironique. S'il se montre obéissant, c'est en ridiculisant l'autorité, par un excès d'empressement. S'il vous rappelle vos travers et vos fautes, c'est en s'inclinant obséquieusement.<sup>24</sup>

À la manière du bouffon, les mannequins de Sherman entrent indubitablement dans la mascarade des apparences, portant les vêtements qu'on leur a donnés – sans toutefois les mettre en valeur –, mais « ridiculisent » l'univers de la mode en montrant leurs travers, leurs vices et imposent leur présence indésirable dans le champ de photographie de haute couture.

Les images du *Vogue* remettent le fonctionnement même de la mode en question : au fil des saisons, les tendances vestimentaires évoluent, les coupes et les tissus passent de l'appellation « dernier cri » à « démodé », pendant que leur support – le corps – reste relativement le même. En ce sens, le mannequin comme tel

<sup>23</sup>Bakhtine, *op. cit.*, p. 16.

<sup>24</sup>Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 2004, p.143-144.

change, dépendamment de la silhouette et de l'attitude prise sporadiquement par les designers et photographes, mais toujours on valorise massivement la jeunesse et la beauté, et on s'éloigne de tout ce qui pourrait s'apparenter à un état physique ou psychique troublé.

Les personnages de Sherman qui connotent la figure du bouffon, du fou, du clown<sup>25</sup>, sont ici représentatifs de l'esprit de fête des stratégies du grotesque. Ces personnages vieillissants, aux corps difformes, aux visages marqués, évoluent dans un monde carnavalesque où toute convention est renversée dans leur esprit. Les mannequins y boivent de la bière bon marché (*Untitled #132*), ils ont les doigts maculés de sang (*Untitled #138*) et ils s'en moquent, sourire aux lèvres. Il n'y a plus d'autorité, plus de bonnes manières, plus de lois ou presque... Dans cette série de 1984, les bouffons de Sherman sont stigmatisés en tant que criminels ou mentalement désaxés par les vêtements rayés qu'ils ont sur le dos – cet élément esthétique que tout corps-regardant est en mesure de reconnaître en tant qu'individu méritant l'enfermement – tel des coupables de *fashion faux-pas*, coupables de ne pas correspondre aux canons de beauté et aux règles de bienséance qui viennent de pair. Ils concourent à la mise en image de ce que Umberto Eco qualifiait de « carnaval froid », c'est-à-dire qu'ils soulignent cette partie de notre réalité humaine que les apparences-mode nous forcent à dissimuler chez soi ou bien à stigmatiser chez l'autre.

#### 4.3 *Harper's Bazaar* : sujets sexuels

Pour la troisième série de photos destinée au *Harper's Bazaar*, sept clichés ont été retenus pour la publication intitulée « The New Cindy Sherman Collection : The Artist Photographs Herself in a Selection of '93 Spring Designs, Once Again Creating a Cast of Unconventional Characters » qui consiste en une illustration d'un

---

<sup>25</sup>Comme dans le *Untitled #132*.



texte de Jim Lewis qui décrit le travail général de l'artiste. Pour cette commande, le magazine recherchait une contribution artistique et non une publicité de mode<sup>26</sup>. C'est en discutant avec les éditeurs du *Harper's Bazaar* de ses idées premières concernant le projet que Sherman a décidé de changer sa stratégie de base. En effet, elle leur avait d'abord proposé de faire une image montrant un modèle en mini-jupe penché vers l'avant de manière très suggestive où l'aspect séduisant de la pose était contrecarré par la présence d'une tâche brunâtre sur le sous-vêtement. Recevant une réaction positive des éditeurs face à ce concept, Sherman décida de s'y prendre autrement:

From this impossibility of rebelling against the normal, Cindy Sherman concluded that she needed to address the norms and processes of normalization in shifts of context. While the menstrual bloodstain on a pair of panties might be a comparatively banal slip-up in a female existence that is considered ontological from the standpoint of beauty technology and perfectionist hygiene, the photos in *Harper's Bazaar* were intended to tell a "strange little story" that had "nothing to do with beauty or other meanings" and also nothing to do with ugliness, as Cindy Sherman noted.<sup>27</sup>

En fait, c'est le contexte de production qui a finalement influencé l'artiste pour cette série. Sherman a reçu une quantité impressionnante de robes, de pantalons, de chandails, de sous-vêtements et d'accessoires en tous genres. Toutefois, malgré la profusion de vêtements avec lesquels elle pouvait construire ses personnages, la photographe s'est rapidement rendu compte que tout ce qui lui avait été envoyé n'était pas du tout ajusté à sa taille : « The funny thing was that everything was typical model size, that is, it was intended for extremely tall, extremely thin girls<sup>28</sup>. » C'est donc un facteur pratique, une norme brisée – c'est-à-dire l'inadéquation entre ses mensurations et celles du mannequin standard – qui a orienté la création de Sherman dans le cas présent puisque la plupart des vêtements étaient soit trop serrés,

---

<sup>26</sup>Loreck, *loc cit.*, p. 257.

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 262.

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 261.

soit trop longs. Comme elle l'explique, « It gave the things a non-functional quality; they were already rather theatrical and looked like costumes that have an almost object-like life of their own. That is also why the clothing itself became a subject in this series<sup>29</sup>. » Ici, ce sont les vêtements qui ont inspiré Cindy Sherman, bien que ce soit toujours l'univers de la mode qui est la cible de l'humour dans cette série.

#### 4.3.1 *Untitled* #276, Raiponce

Dans la *Untitled* #276 (fig. 4.12) – œuvre au contenu un peu littéral à mes yeux –, Sherman adopte une position semblable à la *Untitled* #299 (fig. 4.13) : les jambes écartées, le dos légèrement arqué vers l'arrière. Les deux images présentent aussi une similitude dans la transparence des robes qui réfère à un certain intérieur grotesque. Ici, dans une création de Calvin Klein, le personnage tient devant son sexe trois lis calla. Les motifs de fleurs sont mis à l'honneur : ils couronnent la tête du modèle, ils sont imprimés dans le tissu de la robe, ils tapissent le mur du fond, ils recouvrent même le plancher d'un drapé fleuri. Une première lecture de cette œuvre évoque – surtout avec la perruque blonde extrêmement longue – la princesse à la chevelure particulière dans l'histoire des frères Grimm, ce que d'autres auteurs ont également reconnu la décrivant comme « the model's thick Rapunzel wig<sup>30</sup> ». En effet, l'allusion à ce personnage prend tout son sens quand on s'attarde au conte populaire allemand intitulé *Raiponce* (ou *Rapunzel*, dans sa version originale).

Rappelons-nous donc ce conte. *Rapunzel*, c'est l'histoire d'un couple qui attend un enfant. La femme a des envies pressantes de manger de la raiponce<sup>31</sup>, alors son mari va lui en cueillir dans le jardin avoisinant appartenant à une sorcière. Quand cette dernière s'aperçoit du larcin, elle contraint le couple à lui remettre leur enfant dès qu'il aura vu le jour. À la naissance de la petite, la sorcière lui donne le nom de

<sup>29</sup>Loreck, *loc.cit.*, p. 261.

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 258.

<sup>31</sup>La raiponce est une plante comestible, ainsi qu'une fleur.

Raiponce et la tient captive au sommet d'une tour dotée d'une unique et minuscule fenêtre. L'enfant vieillit et devient une jeune femme d'une grande beauté reconnue pour ses longs cheveux dorés. Cet atout sert, lorsque ceux-ci sont enroulés et qu'ils sont descendus le long de la fenêtre, à former une corde permettant à la « méchante » de grimper le long de la tour et ainsi avoir accès à sa proie. Un jour, un prince qui passe près de la tour est envouté par le son de la voix de Raiponce et décide d'escalader la tour pour rencontrer sa dulcinée. La trouvant d'abord craintive, il parvient toutefois à convaincre la jeune fille de son amour et ceux-ci en viennent à élaborer un plan d'évasion. Avant que leur projet ait pu se réaliser, la sorcière apprend le projet de fugue et punit la future princesse en lui coupant les cheveux et la laissant dans le désert. Toujours amère, elle continue à mettre en action son plan diabolique en recourant à un subterfuge consistant à accrocher les cheveux coupés le long de la tour. Le jour où le prince vint pour chercher sa promise, il se fit prendre au jeu de la sorcière qui coupa la corde au moment où il était en pleine ascension de la tour. Le prince qui tomba dans un buisson de ronces<sup>32</sup> perdit la vue, les yeux crevés. Le prince aveugle erra pendant de nombreuses années, jusqu'au jour où il retrouva Raiponce, attiré par le son de sa voix dans le désert. Heureux de s'être retrouvés, et tristes de leur sort, les deux pleurent entrelacés. Les larmes de Raiponce coulent dans les yeux de son amoureux qui recouvre miraculeusement la vue. Et comme dans tout bon conte, ils retournèrent dans le royaume du prince, se marièrent et eurent beaucoup d'enfants.

Plusieurs éléments du conte se retrouvent dans l'image créée par Sherman : les longs cheveux blonds, les fleurs, l'univers féérique, etc. Toutefois, avec la *Untitled #276*, l'artiste invente une issue différente au conte de *Raiponce* des frères Grimm. Ici, nous entrons dans l'univers de la future princesse par la fenêtre bordée de rideaux blancs qui encadrent la mise en scène. Toujours perchée au sommet de la tour

---

<sup>32</sup>Ou de roses épineuses, selon les versions.



pensons-nous, celle-ci a été oubliée par le prince. Son corps est vieillissant et laisse entrevoir un ventre rebondi, un sexe touffu, des mamelons tombants et foncés. Malgré l'attente, Raiponce semble prête à « s'offrir » en mariage. Les fleurs dans ses cheveux font référence à une couronne nuptiale dont la signification originale – symbole de pureté, d'innocence et de virginité – est ici travestie par la pose suggestive et la transparence de la robe qui connotent une libido manifeste, juxtaposant au niveau de son sexe trois lis – fleur qui, par sa forme évoquant à la fois le sexe féminin et masculin, redoublent la nature sexuelle de l'image. À la place de la naïveté traditionnelle entourant la nature de séductrice de la princesse de conte, Sherman attribue à sa Raiponce une attitude de toute évidence provocatrice. Déconstruisant les règles du conte de fée, elle n'attend plus le prince pour qu'il la délivre de sa tour et qu'il l'amène dans son royaume, elle l'attend pour enfin satisfaire ses besoins sexuels.

Dans le conte de Grimm, la beauté de Raiponce est cachée par la sorcière, puis découverte par le prince. Ce schème, repris dans moult contes pour enfants, met en place une beauté qui est punie par la jalousie de ses comparses laides – par exemple *Cendrillon* qui se faisait maltraiter par ses belles-sœurs –, mais qui finit toujours par être libérée de sa condition par le prince charmant. Même enlaidie, l'histoire démontre que la beauté sera triomphante; dans *Peau d'Âne* par exemple, la princesse se cachant sous une peau d'animal réussit à être découverte par un prince. La jalousie malveillante devient le fardeau des beautés dans les contes de fée qui réussissent toutefois à échapper à un destin tragique – tandis que ses compétitrices seront punies pour leur péché d'envie – et à devenir l'élue des plus hauts membres de la société et ainsi faire partie de la royauté.

Le fardeau du personnage de Sherman qui se soustrait à la beauté initiale décrite par le conte de Raiponce est plutôt le délaissement, la solitude. Telle une offrande, elle dévoile son sexe en écartant ses jambes et en tenant des fleurs au même

niveau. Elle affirme son désir sexuel, c'est-à-dire son penchant pour le « péché » de la chair dans le mode du conte où il n'est jamais question de sexualité – sauf si ce n'est qu'en allusion à l'enfantement (« ils vécurent heureux et eurent de nombreux enfants... »). Dans cette image de mode, ce qui semble faire défaut n'est pas seulement l'absence de beauté plastique, mais également le doute quant aux valeurs morales qu'incarne le personnage impudique.

En effet, une certaine persistance de l'idée du Beau liée à certaines valeurs morales tel le Bien<sup>33</sup> – datant de l'époque de l'Antiquité, incarnée dans les statues grecques – est toujours active dans l'image de la féminité en mode. À la manière des statues antiques où toutes cavités (narines, bouche, sexes) sont bouchées, fermant le bel être dans un tout indivisible associé aux belles valeurs comme le Bien – avec un grand B, mis pour l'idée du grand bien –, le mannequin de mode haute couture se doit d'incarner cet idéal. Il doit suggérer une sexualité en toute pudeur, titiller le désir de l'autre, mais ne surtout pas montrer ce sexe, cet « *horreur du rien à voir*<sup>34</sup> », comme le qualifie Luce Irigaray. À l'inverse de cette conception ancestrale persistante, où le sexe de la femme doit s'absenter de la représentation, « masqué, recousu de sa fente »<sup>35</sup>, il y a le *Untitled #276* qui montre une femme qui refuse cette assignation à la pudeur pour susciter le désir de l'autre. En fait, ce que la Raiponce de Sherman amène comme critique du monde de la mode, c'est la survivance d'une certaine conception esthétique de la femme qui passe, comme à l'époque antique, par l'absence ou l'effacement de toutes cavités et qui implique un jugement d'ordre moral. Les jambes ouvertes avec un vêtement transparent, elle cible cette partie de la femme qui doit restée cachée (sexe et sexualité), et défie l'autorité qui exige la passivité et la soumission de ses sujets féminins.

<sup>33</sup>Platon, *Le Banquet*, Paris, Gallimard, 1973, 183 p. 131-133.

<sup>34</sup>Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 25.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 26.



#### 4.3.2 *Untitled #282*, Méduse

Une autre figure de beauté châtiée apparaît dans la *Untitled #282* (fig. 4.14), une photographie où s'opèrent divers renversements en abyme. Vêtu à nouveau d'une robe de Jean-Paul Gaultier, le personnage incarné par Sherman surprend d'abord par l'étrange perruque de *dreadlocks* – coiffure souvent attribuée à la culture africaine – qui recouvre sa tête surmontée d'un feuillage ressemblant à des feuilles de laurier. Le mannequin étendu sur un divan, à la manière d'une odalisque<sup>36</sup>, tient un éventail – accessoire d'inspiration orientale – devant ses seins. Son ventre est rebondi au point où l'on ne sait pas si elle est enceinte ou si elle ne fait que de l'embonpoint.

À tous ces signes et ces références disparates, se superpose la tête du personnage qui dresse les contours de la figure légendaire de la Méduse. Personnage des grands récits mythologiques et icône de la représentation, Méduse a d'ailleurs été le sujet d'une peinture (fig. 4.15) du Caravage en 1598<sup>37</sup>. Selon le mythe, la Méduse est une des trois sœurs Gorgones, monstres aux cheveux de serpents. Leur pouvoir maléfique est contenu dans cette chevelure qui paralyse et change en pierre celui qui la regarde. Au départ, Méduse était une jolie jeune fille qui a été punie par Athéna pour avoir séduit Poséidon. Dans d'autres récits, c'est Aphrodite qui lui aurait jeté un sort, jalouse de sa chevelure et de sa beauté. Quoi qu'il en soit, un jour Persée arrive à la rencontre des Gorgones endormies dans une caverne et parvient à trancher la tête de Méduse (la seule mortelle des sœurs) à l'aide d'un bouclier en bronze poli dont la surface est réfléchissante comme celle d'un miroir lui permettant de ne pas la fixer directement dans les yeux. Le demi-dieu range la tête décapitée dans un sac et lorsqu'il la sort devant Polydecte, celui-ci se change aussitôt en pierre. Selon le mythe, même si Méduse est décapitée, elle continue à vivre d'une certaine manière puisque ses pouvoirs de donner la mort sont toujours intacts.

<sup>36</sup> Terme désignant une esclave vierge. Aussi l'odalisque est une figure maintes fois représentée dans l'histoire de la peinture.

<sup>37</sup> La méduse est un personnage récurrent de l'histoire de l'art.

Comme Éléonore Pardo l'explique, Athéna, ayant réussi à faire tuer Méduse, utilise la tête décapitée comme témoin de « sa victoire sur la passion animale<sup>38</sup> ». Ou bien comme Laurence Roussillon Constanty l'indique, « Méduse est le masque horrible d'une sexualité débridée, l'envers du visage apollinien de la beauté<sup>39</sup> ». En fait, elle est un personnage ambigu entre séduction et effroi, entre attirance et répulsion<sup>40</sup>. Méduse nous indique que « dans toute représentation, dans tout regard, il y a substitution, c'est-à-dire re-présentation, ce qui dès lors nous met sur la voie de ce qu'est le désir de voir en tant qu'il ne peut être satisfait que de façon oblique, que par l'intermédiaire d'un reflet ou d'un miroir<sup>41</sup> ». Nous voulons nous projeter dans cet univers que propose habituellement la photographie de mode, nous voulons fantasmer face à celle que je « pourrais être », face à cette possibilité infinie d'endosser diverses identités.

Comme Sherman voulait le faire avec le grotesque, Le Caravage propose également de confronter ses peurs : « Tout tableau est une tête de Méduse. On peut vaincre la terreur par l'image de la terreur<sup>42</sup>. » Méduse nous pétrifie en personnifiant cet Autre en nous que nous refusons de regarder, cette part d'abjection de notre être. En se faisant trancher la tête, ce personnage est également le symbole de la séparation de sa tête d'avec son corps :

Perdre la tête, c'est faire d'un double l'un, d'un excès sa régulation, la femme naît de la séparation du corps et du *logos*. Elle appartient au premier, réfère à la nature, du côté de la vie, de la reproduction, du sensible. [...] L'homme a le

<sup>38</sup> Éléonore Pardo, « Le regard médusé ». *Recherches en Psychanalyse*, [En ligne], 27 septembre 2010, consulté le 11 décembre 2011, URL : <http://recherchespsychanalyse.revues.org/554>.

<sup>39</sup> Laurence Roussillon-Constanty, *Méduse au miroir : esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti*, Grenoble, Ellug, 2008, p. 33; cité dans Éléonore Pardo, « Le regard médusé ». *Recherches en Psychanalyse*, [En ligne], 27 septembre 2010, consulté le 11 décembre 2011, URL : <http://recherchespsychanalyse.revues.org/554>.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

texte parce qu'il a la tête. La femme, elle, a son corps, à son désir à lui ouvert, elle ne devient que cela.<sup>43</sup>

L'homme qui possède le texte, la parole, serait celui qui écrit l'histoire, qui « nomme » la femme. Cette dernière, muette, n'est que ce corps, cette « re » présentation : elle ne se présente pas, ne se constitue pas, elle se reproduit, suivant le moule de la définition du féminin. Dans un contexte où la femme n'est que corps comme dans l'univers de la presse de mode, la figure de Méduse devient le symbole, en repoussoir, de cette condition. Hélène Cixous, dans son ouvrage féministe *Le Rire de Méduse* (1975), emploie le rire comme arme de combat, puisque celui-ci est interdit à la femme, le rire comme ouverture au monde – bouche béante – fait partie de cette attitude grotesque du franchissement des limites entre intérieur et extérieur : « La femme est le fermé et puis le recevoir. Bouche close, vagin disponible, elle ne reçoit que de là, elle n'a plus de cerveau. La femme est la matrice – contenant, elle ne saurait émettre ni donner sauf [du] lait. Et toujours du blanc<sup>44</sup>. » Toujours dans la pureté, dans le Bien.

Le rire pour Cixous, c'est le lien entre la tête et le corps, finalement réunis, ces deux parties de la femme recousues de leur séparation antérieure. Selon l'auteure, cette réunification visant à contrecarrer l'hégémonie des structures patriarcales dans le champ de la parole doit se concrétiser par la reprise de l'écriture par les femmes :

Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera*. Il faut que la femme s'écrit : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Alice Delmotte-Halter, «Présentations de Méduses - Cixous et Quignard confrontés-», *La Revue des Ressources*, [En ligne], 17 mai 2010, consulté le 29 juillet 2011, URL : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1640>.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse. Et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 37.

Se mettre à l'écriture, c'est aussi ce que Sherman fait avec sa propre Méduse, elle joint le corps féminin et sa tête, elle défait la représentation du corps de l'emprise du regard de l'autre pour dévoiler sa nature assujettissant et se la réapproprie. Au lieu d'incarner le désir d'autrui, elle affiche le sien de manière impudique. Contre toute conception passive, soumise et fermée de la femme, le *Untitled #282*, encore habillé en transparence, écarte ses jambes de manière à ce que l'on voit son sexe. Avec sur sa tête des milliers de serpents les langues sorties, la Méduse refuse d'être confinée bouche close, sexe caché. En citant la figure historique de l'odalisque et le mythe de la Méduse, Sherman se moque du spectatorat et de son regard masculin, pris de torpeur face à cette ouverture de parole comme de corps, joints dans un tout indissociable.

Par le biais d'inscriptions visuelles, Cindy Sherman soulève, dans la structure du conte, du mythe ou de l'histoire de l'art, les traces d'une conception de la féminité qui perdure à travers sa représentation en mode. Plus précisément, elle démontre que la passivité associée à la sexualité féminine est un principe constant qu'il faut respecter sous peine d'être reconnue comme étant moralement fautive. À l'inverse, les stratégies du grotesque incitent, avec leur *principe de vie matérielle et corporelle*, à la satisfaction des besoins de la vie sexuelle et à embrasser le corps dans sa mouvance. Dans cette logique, l'association entre beauté et moralité traduit la soumission à un système de domination qui fonctionne par l'exclusion de l'expression de ses désirs propres, et ceci, dans l'optique de plaire au regard de l'autre.



#### 4.4 *Comme des Garçons* : l'ultimatum

La quatrième et dernière commande pour la série *Fashion* consiste en une commande publicitaire pour la marque de vêtement *Comme des Garçons*. Ces photos ont été utilisées comme supports visuels accompagnant des articles de Rei Kawakubo, styliste et propriétaire de la compagnie, comme affiches grand format et comme cartes postales affichant le logo de la compagnie pour la collection Printemps/Été 1994. Cette créatrice, née au Japon dans les années 1964, est une des importantes figures de la mode intégrant des notions féministes dans travers son art. En effet, celle-ci est reconnue pour sa remise en question des canons glamours en mode, sa spécialisation dans l'exagération des formes du corps grotesque et son utilisation de l'ironie présente dans la coupe des vêtements comme dans le nom même de sa boîte *Comme des Garçons* qui se spécialise dans la mode pour femmes.

##### 4.4.1 *Untitled #299*, la confrontation du spectatorat

Avec la *Untitled #299*, le sujet de la mode comme univers d'émancipation de la femme atteint son paroxysme, brusquement, par la multiplication des signes réfractaires au canon de beauté en mode : tatouages, piercings, sexe suintant, regard vide et dérangé, cigarette-phallus<sup>46</sup>, mimique d'un suicide. Tout en contraste, le personnage de Sherman défie une fois de plus l'acceptable en mode par l'illustration du « pire » et de l'« impensable ».

Ressemblant à une punk/toxicomane de la rue, elle porte des vêtements haute couture qui contrastent avec son style de vie. Sa pose (jambes écartées, sexe ouvert) et son allure négligée contrastent avec la paire de gants qu'elle porte, symbole d'élégance et de bonnes manières. Ici, Sherman met en question le concept de *mode ouverte* chez Gilles Lipovetsky qui affirme que la question des classes sociales n'est plus d'actualité, que tous sont les bienvenus à entrer dans la mascarade de la mode,

---

<sup>46</sup> Loreck, *loc. cit.*, p. 262.



tant que le goût et le *look* soient de la partie. Le motif du sexe à découvert, non pas de manière pudique, mais carrément exposé au regard de l'autre se répète encore ici.

La mort qui a été frôlée par l'allusion à la vieillesse dans les images précédentes est bien présente avec le *Untitled #299*. En reprenant la forme d'un fusil apposé à sa tempe, le modèle mime un suicide regardant le spectatorat d'un air halluciné. Peut-être est-ce là la confrontation d'un grand principe de la mode qui offre, comme Roland Barthes le disait dans *Système de la mode*, une possibilité de rêve sur le plan de l'identité. Le rêve d'un soi meilleur, idéal et le fantasme quant aux différentes possibilités d'être qui nous apparaissent par le jeu de la projection à travers le mannequin sont ici court-circuités violemment. *Untitled #299* propose un moi loin de la perfection, qui se situe davantage sur le plan de la déchéance humaine, prêt à se donner la mort.

Étrangement, cette image rappelle l'œuvre *Action Pants : Genital Panic* (fig. 4.16) qui commémore une performance à caractère féministe de Valie Export réalisée à Munich en 1968. En effet, l'artiste serait entrée dans un cinéma (pornographique ou d'art selon les sources) les cheveux ébouriffés, portant un pantalon avec un triangle de tissu enlevé au niveau de ses parties génitales. Elle marchait entre les rangées de spectateurs, arme à feu à la main, confrontant le cliché de la représentation des femmes au cinéma comme des objets passifs. Se présentant comme sujet sexuel concret dans un lieu où les femmes sont généralement les objets du regard, elle rétorquait par une menace de violence.

À la manière de Valie Export qui mettait en scène une femme réelle dans un lieu où celle-ci n'est généralement que représentation, Sherman, par l'utilisation de stratégies du grotesque, plonge le spectatorat de photographies de mode dans un contexte similaire en mettant l'irreprésentable en image. Le choix de diriger le fusil contre le personnage féminin semble jouer sur le fait que le public des images de

mode soit majoritairement les femmes elles-mêmes. La femme, tributaire du regard masculin, retrouve habituellement dans ce type de publication une gamme de *looks* et d'attitudes dont elle peut s'inspirer pour séduire. Elle y retrouve donc des indices quant à la manière dont elle doit exhiber son corps, c'est-à-dire tel un objet qui change en fonction du canon de féminité du moment, qui masque certaines parties du corps et en recouvre d'autres dépendamment du style vestimentaire tendance. Toutefois, comme nous l'avons vu avec *Fashion*, ce qui ne change pas c'est le concept de féminité présenté en mode. La passivité et la soumission constituent les deux caractéristiques principales et obligatoires du stéréotype féminin. Pour contrecarrer cette conception dominante, Sherman incarne, à travers ses mannequins, les images d'un corps grotesque qui témoigne de l'existence concrète des femmes, non pas du corps idéalisé, ni du corps bouché de toutes cavités, mais du corps en lien avec la vie cyclique, celui qui embrasse la mouvance et la diversité du genre féminin.

La mimique de suicide du *Untitled #299* plonge les spectatrices dans un contexte de doute quant à leur compassion face au personnage. Le mannequin qui y est montré ne cadre pas avec le stéréotype féminin habituellement promu en haute couture. Celui-ci devrait donc être éliminé de la représentation, ce qui métaphoriquement pourrait advenir s'il appuyait sur la gâchette. Nonobstant, il incarne également la déconstruction de certaines normes qui façonnent le concept du genre féminin en termes réducteurs, à l'intérieur d'une relation de pouvoir où la femme doit se plier aux exigences du regard masculin. En fait, le mannequin de Sherman soulève la position ambiguë de la spectatrice qui est habituée concevoir la féminité à travers un regard voyeuriste masculin et qui fait parallèlement l'expérience de sa performativité. Cindy Sherman interpelle donc le regard féminin et le confronte à sa réalité. Usant de stratégies du grotesque comme lieu d'émancipation de l'autorité, vers un mode plus compréhensif et jouissif des réalités corporelles, l'artiste démontre à quel point notre vision du féminin est biaisée et restrictive. En se présentant comme soumise, passive et séductrice, la femme parvient à intégrer le canon de féminité présent dans la grande

sphère de la représentation, un canon d'abord construit, puis pluriséculairement reproduit et établi implicitement en termes de norme. L'arme pointée au niveau de la tête du *Untitled #299*, interroge notre habitude à vouloir éliminer de la conception du féminin tout ce qui déroge aux conventions, à reproduire un stéréotype que nous n'avons pas choisi et qui limite notre affirmation identitaire.

En insérant le grotesque dans cette équation, Sherman se soustrait de la critique de l'exclusion de la laideur pour souligner, outre ces critères esthétiques canoniques, une représentation du féminin qui est littéralement prisonnière de l'image. En fixant la forme féminine dans une représentation statique, nous exigeons de la femme qu'elle incarne cet « arrêt sur image », omettant le fait que son corps est pourtant du registre de l'organique. La figeant dans l'immatérialité et le mutisme, on fait d'elle un objet de fantasme. En nous confrontant au « pire » et à l'« impensable » de la corporalité, de la prise de parole, de l'anormalité, *Fashion* fait valoir la subordination du féminin à un stéréotype aliénant tant pour celles qui l'incarne, que pour celles qui le réitèrent par la voie de leur regard, littéralement victimes de la mode.

## CONCLUSION

Dans les images de *Fashion* de Cindy Sherman, nous confrontons la notion du stéréotype féminin en interrogeant le type de regard qui favorise sa formation et assure sa pérennité. Ces œuvres exposent l'indéniable présence d'une catégorisation de genre implicite au domaine de la « re »présentation. Celle-ci influence notre conception de la féminité en la confinant à un nombre limité de qualificatifs, et a un impact direct sur la construction identitaire. Le stéréotype, par sa définition, est composé d'éléments conceptuels restreints désignant un groupe ou un ensemble d'individus en faisant abstraction de la particularité de chacun. Il circule en tant que doctrine – et non comme fruit d'une réflexion – culturellement partagée. Depuis l'émergence des médias, les stéréotypes saturent l'espace visuel et se reproduisent, intégrés à titre de canons identitaires. Ils constituent, entre autres à travers la star de cinéma et le mannequin de mode, les modèles à travers lesquels nous nous projetons et dont nous reproduisons les apparences autant que les attitudes.

Le cheminement de notre mémoire relevait à la fois d'une synthèse théorique concernant le stéréotype féminin comme ensemble construit et normatif dans une optique médiatique, ainsi qu'une analyse des usages spécifiques des stratégies humoristiques du grotesque dans l'œuvre de Cindy Sherman. En abordant la représentation de la femme par le biais de la photographie de mode, nous avons cherché à identifier quelle conception du genre féminin y est reproduite et comment celle-ci parvient à être imposée comme ligne de conduite. Nous avons également observé la rhétorique humoristique dans les arts visuels en tant qu'outil permettant le « dé » voilement et la « dé » construction des structures de la représentation par le biais de l'interpellation du spectateur.

Nous avons commenté, à travers les études culturelles et médiatiques, la manière dont se forme un stéréotype en l'observant par l'intermédiaire de la



représentation. Perçue en tant que reproduction du réel, la représentation jouit, à l'ère médiatique, d'une visibilité inégalée, tout comme elle permet d'effacer les contours de son implication dans une logique idéologique. Produite selon les intérêts d'une classe dominante, elle met en image des identités, les liant à des caractéristiques précises qui limitent l'expression de soi aux possibilités qu'elle construit. Dans cette logique, le corps-regardant intériorise une conception du monde qu'il partage culturellement avec les autres membres du spectatorat et qu'il réitère par l'adoption de ces stéréotypes. Avec Stuart Hall, nous avons vu que pour permettre une émancipation de ce processus de reproduction de carcans identitaires, il faut mettre en relief les mécanismes qui permettent la reproduction d'une vision biaisée et naturalisée de la société et de ses sujets.

Des théories féministes de la troisième vague et théories psychanalytiques, nous avons situé la création de constructions identitaires dans un rapport d'échange entre représentation et sexualité. Avec Kate Linker, nous percevons le pouvoir de la représentation comme figeant la conception du sujet comme précepte masculin, et qui, par ricochet, soustrait au féminin cette capacité de se définir par lui-même. Tributaire du regard de l'autre, la femme devient cet objet passif qui se module en lien à sa visibilité. Dans la pensée lacanienne, ce rôle muet de la femme se concrétise par le recours à la mascarade, lui permettant ainsi d'incarner le fantasme que connote cette figure axée sur la sexualité.

Dans une société qui fonctionne par l'intériorisation de ses règles et de ses lois, ce type de rapport assujettissant est maintenu à titre de norme. Comme la théorie foucauldienne nous l'a démontrée, la norme, mesure de tout comportement acceptable, est ce que l'on doit incorporer impérativement pour faire partie de la communauté. Basée sur le principe de l'exclusion, la société contemporaine exige de ses sujets une ligne de conduite qui s'autorégule et qui répudie tout comportement réfractaire, symbole d'« a » normalité. Pour la théorie féministe, cette notion de pouvoir



disciplinaire, bien qu'elle dissimule quelques apories, notamment au plan de la question du genre, fut utile à la compréhension des structures institutionnelles qui régissent les pratiques du corps. Soumise au quadrillage policier du regard de autres et de soi, la femme doit intégrer, incorporer le stéréotype de genre qui fait office de norme dans le champ de sa représentation. Prenant l'exemple de la figure féminine telle que décrite dans la *film theory* qui se penche sur le cinéma narratif, nous avons constaté que le regard est le point focal pour la compréhension des rapports de sexe et de genre. En effet, à travers la diégèse, la femme est l'objet du regard masculin qui recherche en elle la séduction; consciente de ce regard posé sur son être, elle soumet son corps au désir de l'autre. Le spectatorat, défini comme voyeur dans cette relation, prend plaisir à scruter cette féminité qui s'exhibe passive et soumise.

Du cinéma, nous sommes entrés dans l'univers de la mode, un autre champ qui participe à la représentation du féminin. Ici médiatisé par le corps vêtu, nous avons dressé, dans le deuxième chapitre, une analyse conceptuelle de la mode ainsi qu'une synthèse historique de son développement. Ainsi, nous avons vu que la mode est une tendance vestimentaire qui évolue en tant que suite continue et accélérée de diffusions soudaines de nature éphémère et aléatoire. Le vêtement à la mode est remplacé à une vitesse effarante tandis que le corps qu'il habille, est lui, le siège de critères plus permanents. De l'époque aristocratique où l'homme se revêtait d'habits les plus originaux et flamboyants, on assiste, à l'âge moderne, au transfert de l'artifice vestimentaire et autres frivolités superficielles, comme étant dorénavant l'apanage de la figure féminine. Dès lors, la tenue masculine se fixe dans le sérieux et l'uniformité du costume, tandis que la mode féminine s'impose comme terrain du rêve de jeu et d'identité. Le champ de la mode qui était le lieu de la distinction entre les différentes classes sociales oppose dorénavant les identités de sexe en termes binaires. Avec l'émergence de la figure du mannequin en chair et en os, ainsi que de la photographie de mode, nous assistons à un changement de paradigme : au lieu d'indiquer strictement une hiérarchie sociale basée sur l'étalage de sa fortune, la mode

positionne ses sujets sur l'échelle de la séduction en mettant de l'avant, plus que le bon goût, voire un corps désirable, séducteur. Dans ce contexte, ce n'est plus le vêtement qui se modèle au corps, c'est le corps qui doit se façonner à l'aide du « masque » vestimentaire.

Dans le champ des arts visuels, ce corps manipulé est devenu le sujet de grand nombre d'interventions visant sa réappropriation. Présenté en mode comme ailleurs de manière stéréotypée, les artistes ont utilisé leur propre corps – en rapport à cet outil de distinction sociale, culturelle et identitaire qu'est le vêtement – de manière à le dévoiler, le démasquer, le déguiser, le travestir et ainsi qu'à parodier la représentation qui en a été faite. De ce type de travail, une analyse de l'apport de la rhétorique humoristique des arts visuels fut relevée dans les travaux de Linda Hutcheon qui maintient l'intérêt de l'ironie et de la parodie pour supporter les intentions critiques et politiques de l'art contemporain. En effet, ce type d'humour correspond chez l'auteure à une rhétorique visuelle permettant de mettre en relief les schèmes d'assujettissement que sous-tend la représentation.

Toutefois, sachant que notre corpus d'œuvres ne correspond pas en tous points avec les définitions de ces modes d'expressions humoristiques, nous avons recherché d'autres stratégies qui seraient davantage significatives pour l'analyse de la série *Fashion* de Cindy Sherman. Ainsi, l'avant dernier-chapitre de ce travail contient une réflexion sur la question du rire qui visait à comprendre ce réflexe comme partie intégrante d'un processus de régulation sociale. Tel que nous l'avons vu, le rire pointe l'erreur de conduite tout en étant le témoin d'un cadre normatif qui régit la vie en société. Un tel type d'humour qui met en relief les mécanismes de l'imposition de règles et de lois est présent dans l'œuvre de Sherman. Comme Umberto Eco le qualifie, l'humour fait office de « *carnaval froid* », c'est-à-dire qu'il est à la fois festif et funeste : il nous permet de s'évader de notre condition pour un temps, puis il fait

ressortir les structures soutenant cette soumission à un système de normes dont on ne peut ultimement pas se défaire seul.

Pour pallier la rareté des approches théoriques concernant l'humour en histoire de l'art, nous avons usé d'interdisciplinarité et avons adapté une grille d'analyse sémantique de l'humour et de jeux de mots au langage visuel pour expliquer l'usage d'oppositions concernant, entre autres, la norme et l'anormalité dans notre corpus à l'étude. Avec cette méthode ciblant l'incongruité et le décalage, nous sommes parvenus à identifier des équivalents visuels aux stratégies du grotesque telles que relevées par Mikhaïl Bakhtine dans l'œuvre littéraire de Rabelais et la culture populaire. Ainsi, un canon grotesque tributaire de l'esthétique humoristique au Moyen-Âge et sous la Renaissance qui fait contraste au canon classique est transposé dans l'œuvre de Sherman qui confronte le corps grotesque au primat de féminité en mode.

En partant de cette grille, nous nous sommes consacrés, au dernier chapitre, à l'analyse visuelle des œuvres choisies pour leur incorporation éloquente de ces stratégies humoristiques moins exploitées du côté de la théorie. Nous y avons joint un commentaire féministe et *queer*, pour souligner le travail de Sherman quant à sa valeur critique du canon féminin reproduit et performé en mode. Jouant sur les attentes du spectateur quant à la représentation de la féminité dans les photographies de haute couture, l'artiste a soulevé, par l'utilisation de hauts contrastes, un décalage majeur entre la femme réelle et la femme représentée. La féminité soumise et passive au regard de l'autre s'est dérobée face à une représentation axée sur le « pire » et l'« impensable ». L'anormalité, la folie, l'expression d'une sexualité indépendante et débordante, le vice, sont tous personnifiés par les mannequins joués par Sherman. Ces personnages sont réfractaires aux normes, et se positionnent volontairement dans la ligne de tir de notre jugement disciplinaire qui vise l'exclusion de l'« in » désirable.

Abordant les photographies de *Fashion* par strates chronologiques, nous avons observé le dévoilement d'une myriade de comportements et d'apparences qui s'enfoncent toujours plus dans le « pire » et l'« impensable ». De la tradition du corps et de sa représentation clos sur eux-mêmes qui tiennent la féminité captive dans une vision transcendante, associant le Beau au Bien, Sherman crée une brèche dans cet univers statique qui inclut notre position en tant que membre du spectatorat. Elle nous porte à repenser nos catégories de l'acceptable et de l'inacceptable, puis à faire ressortir les frontières de nos « cartes mentales ». Au premier abord des œuvres de *Fashion*, nous avons, en tant que corps-regardant, le réflexe de rire ou de se moquer des personnages représentés qui ne sont pas ceux auxquels nous nous attendions de retrouver dans un contexte de photographie de mode haute couture. Ces personnages laids, effrayants, grotesques, faussement pudiques, impurs, bouffons, vieillissants, criminels, fous, n'ont pas le « droit » de se trouver là. Toutefois, en regardant ces images de plus près et dans leur ensemble, nous nous rendons compte que c'est Sherman, sous le couvert de ses mannequins, qui se moque de nous.

Les modèles des images de *Fashion* ne sont pas les personnages auxquels nous désirons faire face puisqu'ils incarnent ce que l'on redoute le plus. Ils brisent le cycle du rêve de la féerie des apparences pour montrer que cet espace est davantage un univers cauchemardesque où perdure une vision restrictive et aliénante de la féminité. Pour pallier ce sentiment oppressant, Sherman nous montre ce que nous refoulons – crainte de la déchéance, de la mort – en y apposant une compréhension grotesque et positive, c'est-à-dire en célébrant la nature corporelle et cyclique de la vie comme tout festif et régénéscent. S'exposant volontairement comme objet de moquerie, elle s'amuse avec nos réactions si prévisibles qu'elles nous paraissent ensuite relever du conditionnement envers un système de normes qui nous restreint, mais que nous continuons à reproduire.



En assiégeant le domaine de la photographie de mode, Sherman démontre qu'à travers ce médium qui vise la commercialisation de vêtements luxueux, on observe d'abord le corps comme signe identitaire. Au lieu de le dévoiler dans sa multiplicité, on le fixe dans une conception stricte et assujettissante à laquelle nous aspirons paradoxalement. En répétant les signes de la féminité tels que présentés dans la culture populaire d'aujourd'hui, nous assurons notre légitimité. Toutefois, ce stéréotype féminin à caractère construit et normatif est, depuis quelques décennies déjà, la cible d'artistes visuelles qui le renverse en jouant précisément sur sa représentation à travers l'image médiatique.

Comme Cindy Sherman l'a fait en s'introduisant dans la sphère de la photographie de mode, nous considérons que d'autres domaines de la culture populaire devraient être investies pour une telle critique. Au-delà du cinéma qui constitue, de manière indéniable, un lieu favorisant une vision stéréotypée du genre féminin lié à la séduction, nous croyons qu'il serait intéressant d'aborder ce type d'image en lien avec l'industrie de la musique. En effet, depuis l'avènement du vidéo-clip et l'inauguration de la chaîne de télévision américaine *MTV (Music Television)* au début des années 1980, l'image de la pop star constitue un modèle de féminité au même titre que la star de cinéma ou que la top modèle. Dans un marché capitaliste à l'intérieur duquel c'est le sexe qui vend, la chanteuse pop est reconnue autant, voire plus, pour son *look* que ses chansons. À part pour les mélodies que l'on entend sur les ondes de la radio, la marchandisation d'une artiste passe par son image dans les concerts, les vidéos, les pochettes d'albums, les affiches publicitaires et les couvertures de magazines qui appartiennent souvent plus au registre de la mode et des



intérêts féminins comme la forme physique et la sexualité. À l'intérieur de cette logique, la musique devient presque le prétexte à l'image<sup>1</sup>. La représentation du genre féminin y est hautement stéréotypée et connote le même type de regard dont il a été question à l'intérieur de ce mémoire. Dans ce contexte, nous pressentons que l'auteure-compositrice-interprète Stefani Germanotta – connue sous le nom de Lady Gaga – participe à la déconstruction du stéréotype en musique comme Cindy Sherman l'a fait avec *Fashion*. En jouant sur son image par le biais de costumes excentriques et de modifications corporelles par l'ajout de protubérances, elle semble aussi emprunter à l'iconographie grotesque. Il serait intéressant de se pencher de manière interdisciplinaire sur l'impact d'un tel discours humoristique sur l'industrie de la musique populaire et la représentation du stéréotype féminin. Aussi, il faudrait s'interroger sur l'importante notoriété de Gaga qui déroge à la conception du féminin dans un univers aussi conformiste que celui de la star pop, comme étant dorénavant possible grâce à un travail de déconstruction féministe comme celui que l'on retrouve avec *Fashion* et ses victimes de la mode. À cet égard, Cindy Sherman nous a semblé exemplaire, mettant en évidence notre responsabilité en tant que corps-regardant sur les rapports de domination qui saturent le monde de l'image, et sur lesquels nous pouvons avoir impact au quotidien en embrassant la différence, le « pire » et l'« impensable ».

---

<sup>1</sup>Dans ce contexte, il n'est pas rare de voir émerger dans le monde de la musique certaines vedettes presque sans formation ou talent musical, choisies seulement pour leur apparence physique. À l'inverse, nous pensons ici au cas de Sunna Boyle, chanteuse écossaise s'étant fait connaître par sa prestation musicale dans le cadre de l'émission de télévision britannique *Britain's Got Talent* en 2009, qui a été l'objet d'un *relooking* majeur pour lui assurer une place dans l'industrie du spectacle. Cette « métamorphose » a impliqué l'effacement des signes du corps grotesques : ses cheveux gris ont été teint en brun, la couperose de son visage a disparu sous le fond de teint et ses protubérances, ses courbes ont été dissimulées par les gaines.

## BIBLIOGRAPHIE

- Allsop, Laura. « The Real: Cindy Sherman ». *Art Review*, no 31 (avril 2009), p. 70-75.
- Attardo, Salvatore. « A Primer for the Linguistics of Humor ». In *The Primer of Humor Research*, sous la dir. de Victor Raskin. Berlin : Mouton de Gruyter, 2008, p. 101-132.
- Bakhtine, Mikhaïl. « Introduction. Posons le problème ». Chap. in *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970, p. 9-67.
- Barrière, Laetitia. « Représentation, simulacre et identité dans l'œuvre de Cindy Sherman ». *Transatlantica*, [En ligne], no 2 (2006), mis en ligne le 17 janvier 2007, consulté le 26 novembre 2009. URL : <http://transatlantica.revues.org/1169>
- Barthes, Roland. *Système de la Mode*. Paris : Éditions du Seuil, 1967, 328 p.
- Baudrillard, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris : Gallimard, 1972, p. 40.
- Bell, Quentin. *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992, 262 p.
- Bergson, Henri. *Le rire*. Paris : Quadrige / Presses Universitaires de France, 1940, 157 p.
- Billig, Michael. « Humour and Embarrassment: Limits of « Nice-Guy » Theories of Social Life ». *Theory, Culture & Society*, vol. 18, no 5 (2001), p. 23-43.
- Bousteau, Fabrice. « Cindy Sherman. Photographe de grotesques ». *Beaux Arts Magazine*, no 263 (mai 2006), p. 46-51.
- Butler, Judith. *La Vie psychique du pouvoir*. Paris : Éditions Léo Scheer, 2002, 307 p.
- \_\_\_\_\_. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Paris : Éditions la Découverte, 2006, 283 p.
- Canguilhem, Georges. *Le normal et le pathologique*. Paris : Quadrige / Presses Universitaires de France, 1993, 224 p.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont / Jupiter, 2004, 1060 p.

Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse. Et autres ironies*. Paris : Galilée, 2010, 197 p.

Collin, Françoise. « La sortie de l'innocence », *Femmes et art au XX<sup>e</sup> siècle, le temps des défis*, sous la dir. de Marie-Hélène Dumas. Paris : Lunnes, 2000, p. 175-189.

Crimp, Douglas. « Images », In *L'époque, la mode, la morale et la passion. Aspect sur l'art d'aujourd'hui*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987, p. 601-604.

Cruz, Amanda. « Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman », In *Cindy Sherman Retrospective*. Los Angeles et Chicago ; Thames & Hudson, 1997, p. 1-18.

Danto, Arthur. « Cindy Sherman, une vision qui se déploie / Cindy Sherman's Unfolding Vision ». *Art Press*, no 323 (mai 2006), p. 24-31.

Dauer, Francis W. « The Picture as the Medium of Humorous Incongruity ». *American Philosophical Quarterly*, no 25 (juillet 1988), p. 241-251.

De Lauretis, Teresa. « La technologie du genre ». Chap. in *Théorie queer et culture populaires. De Foucault à Cronenberg*. Paris : La Dispute/Snédit, 2007, p. 37-94.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004, 141 p.

Delmotte-Halter, Alice. «Présentations de Méduses. Cixous et Quignard confrontés», *La Revue des Ressources* , [En ligne], 17 mai 2010, consulté le 29 juillet 2011, URL : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1640>

Descamps, Marc-Alain. *Psychologie de la mode*. Paris : Presses Universitaires de France, 1979, 212 p.

Ducros, Françoise. « L'imaginaire de la beauté. Mode et séduction », In *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris : Bordas, 1994, p. 535-553.

Durand, Régis. *La part de l'ombre. Essais sur l'expérience photographique*. Paris : Éditions La Différence, 1990, 238 p.

Dykstra, Jean. « Cindy Sherman at Metro Pictures ». *Art in America*, vol. 93, no 1 (janvier 2005), p. 120-121.

Eco, Umberto. « The Frames of Comic Freedom ». In *Carnival!*, sous la dir. de T. A. Sebeok. Berlin : Mouton de Gruyter, 1984, p. 1-9.

Foster, Hal. « Polémiques post-modernes ». In *L'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 21 mai-17 août 1987). Paris : Centre Georges Pompidou, 1987, p. 480-485.

Foucault, Michel. « Le dispositif de la sexualité ». Chap. in *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976, p. 152-168.

\_\_\_\_\_. « Les mailles du pouvoir ». Chap. in *Dits et Écrits*, Tome IV. Paris : Gallimard, 1981, p. 182-195.

\_\_\_\_\_. *Philosophie. Anthologie*. Paris : Gallimard, 2004, 940 p.

Freud, Sigmund. « L'Humour ». Chap. in *L'Inquiétante étrangeté*. Paris : Gallimard, 1985, p. 317-328.

Hall, Stuart. *Representation & the Media*. Prod. Sut Jhally. Transcription (vidéo, 55 min, son, couleur). Northampton : Media Education Foundation, 1997, 23 p.

Hersant, Isabelle. « Le choix de Cindy. Mourir de rien ou périr d'ennui ». *ETC*, no 77 (mars/avril/mai 2007), p. 71-74.

Hutcheon, Linda. « Ironie, satire et parodie, Une approche pragmatique de l'ironie ». *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraire*, vol. 12, no 46 (1981), p. 140-155.

\_\_\_\_\_. « Postface. Les paradoxes ironiques du postmoderne. Politique et art ». In *La mémoire postmoderne*, sous la dir. de Mark Cheetham. Montréal : Liber, 1992, p. 163-196.

Hyman, Timothy (commissaire). « Bakhtin in the History of Laughter ». In *Carnavalesque*. Catalogue d'exposition (Londres, Hayward Gallery, 2000). California : University of California Press, 2000, p. 14-17.

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit, 1977, 217 p.

Jones, Amelia. « Essai », Chap. in *Le corps de l'artiste*, éd. par Tracey Warr. Paris : Phaidon, 2005, p. 17-47.

\_\_\_\_\_. « Tracing the Subject with Cindy Sherman », *Cindy Sherman Retrospective*. Los Angeles et Chicago : Thames & Hudson, 1997, p. 1-18.

Kallel Sethom, Sonia. *Corps revêtu – Corps contraint*. Paris : Éditions Connaissances et Savoirs, 2005, 282 p.

Kaufman, Jason Edward. « Lens Life: Unmasking Iconic Photographer Cindy Sherman ». *Art & Antiques*, vol. 28, no 9 (2005), p. 51-54.

Kofman, Sarah. *L'énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*. Paris : Galilée, 1980, 249 p.

Krauss, Rosalind E. « Cindy Sherman: Untitled », Chap. in *Bachelors*. p. 101-159. Cambridge ; Mass.: MIT Press, 1999, p. 101-159.

\_\_\_\_\_. « “Informe” without Conclusion ». *October*, vol. 78 (automne 1996), p. 89-105.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'Horreur. Essai sur l'Abjection*. Coll. « Points 152 ». Paris : Éditions du Seuil, 1983, 247 p.

Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Alcan, 1926, 1005 p.

Lamoureux, Diane. « La réflexion queer. Apports et limites ». In *Dialogue sur la troisième vague féministe*, sous la dir. de Maria Nengeh Mansah. Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 2005, p. 91-103.

Linker, Kate. « Représentation et sexualité ». In *Parachute, essais choisis 1975-1984*, tome 2, sous la dir. Chantal Pontbriand. Bruxelles : La Lettre volée; Montréal : Éditions Parachute, 2004, p. 165-205.

Lipovetsky, Gilles. « La société humoristique ». Chap. in *L'ère du vide*. Paris : Éditions Gallimard, 1983, p. 194-246.

\_\_\_\_\_. *L'empire de l'éphémère*. Paris : Éditions Gallimard, 1987, 340 p.

Loreck, Hanne. « De/constructing Fashion/Fashions of Deconstruction: Cindy Sherman's Fashion Photographs ». *Fashion Theory*, vol. 6, n 3 (septembre 2002), p. 255-275.

Malinaud, Sandrine. « Cindy Sherman The Woman With a Hundred Faces ». *Cimaise*, vol. 46, no 258 (mars/avril 1999), p. 33-40.

Marques, Adriana. « Cindy Sherman Inside and Out ». *Apertume*, no 174 (2004), p. 8.



Mulvey, Laura. « A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman ». *New Left Review*, no 188 (juillet/août 1991), p. 137-150.

\_\_\_\_\_. « Plaisir visuel et cinéma narratif ». *20 ans de théories féministes sur le cinéma. CinémAction*, no 67 (1993), p. 17-23.

Nengeh Mensah, Maria. « Une troisième vague féministe au Québec? ». Chap. in *Dialogue sur la troisième vague féministe*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 2005, p. 11-27.

Pardo, Éléonore. « Le regard médusé ». *Recherches en Psychanalyse*, [En ligne], 27 septembre 2010, consulté le 11 décembre 2011, URL : <http://recherchespsychanalyse.revues.org/554>

Platon. *Le Banquet*. Paris : Gallimard, 1973, 183 p.

Prusak, Bernard G. « Le rire à nouveau: Rereading Bergson ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 62, no 4 (automne 2004), p. 377-388.

Rivière, Joan. « La féminité en tant que mascarade ». In *Féminité Mascarade*, textes réunis par Marie-Christine Hémon. Paris : Seuil, 1994, p. 197-213.

Roussillon-Constanty, Laurence. *Méduse au miroir. Esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti*. Grenoble : Ellug, 2008, 291 p.

Ryan, Allan J. « Postmodern Parody, A Political Strategy in Contemporary Native Art », *Art Journal*, vol. 51, no 3 (automne 1992), p. 59-65.

Salus, Carol. « Cindy Sherman ». *Art Papers*, vol. 21, (mars/avril 1997), p. 69.

Sapir, Edward. *Anthropologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967, 209 p.

Silverman, Kaja. « Fragment of a Fashionable Discourse », In *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Tania Modelsky (éd.). Bloomington : Indiana University Press, 1986, p. 139-152.

Singley, Paulette. « Devouring Architecture: Ruskin's Insatiable Grotesque » *Assemblage*, no 32 (avril 1997), p. 108-125.

Smith, Elizabeth A.T. « The Sleep of Reason Produces Monsters », *Cindy Sherman Retrospective*. Los Angeles et Chicago : Thames & Hudson, 1997, p.1-18.

Zdenek, Felix. «The Latent Horror of Cindy Sherman's Images». In *Cindy Sherman Photographic Work 1975-1995*. Munich : Schirmer Art Books, 1995, p. 9-10.



Figure 1.1

Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978, photographie noir et blanc, 20,3 x 25,4 cm.



Figure 1.2

Cindy Sherman, *Untitled Film Still #54*, 1980, photographie noir et blanc, 20,3 x 25,4 cm.



Figure 1.3

Extrait d'une image de presse illustrant Linford Christie gagnant la course du cent mètres durant les Jeux Olympiques de Barcelone. 1992.



Figure 2.1

Kurt Schwitters, *Merz Picture 32 A. The Cherry Picture*, 1921, collage composé de papier à colorier, imprimés, tissu, bois, métal, liège, huile, crayon, et encre sur carton, 91,8 x 70,5 cm.



Figure 4.1

Cindy Sherman, *Untitled #122*, 1983, photographie couleur, 220 x 146,7 cm.





Figure 4.2

Cindy Sherman, *Untitled #131*, 1983, photographie couleur, 88,3 x 41,9 cm.



Figure 4.3

Cindy Sherman, *Untitled #129*, 1983, photographie couleur, 109,9 x 80,6 cm.



Figure 4.4

Extrait photographique mettant en scène Madonna lors de sa tournée *Blond Ambition*, 1990.



Figure 4.5

Edouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 1,305 x 1,91 m, Musée d'Orsay, Paris.



Figure 4.6

Cindy Sherman, *sans titre*, 2011, image publicitaire pour la « Fall Colour Collection », M·A·C Cosmetics.





Figure 4.7

Cindy Sherman, *sans titre*, 2011, image publicitaire pour la « Fall Colour Collection », M·A·C Cosmetics.





Figure 4.8

Cindy Sherman, *sans titre*, 2011, image publicitaire pour la « Fall Colour Collection », M·A·C Cosmetics.



Figure 4.9

Cindy Sherman, *Untitled #132*, 1984, photographie couleur, 175,3 x 119,4 cm.



Figure 4.10

Cindy Sherman, *Untitled #133*, 1984, photographie couleur, 181 x 120, 7 cm.

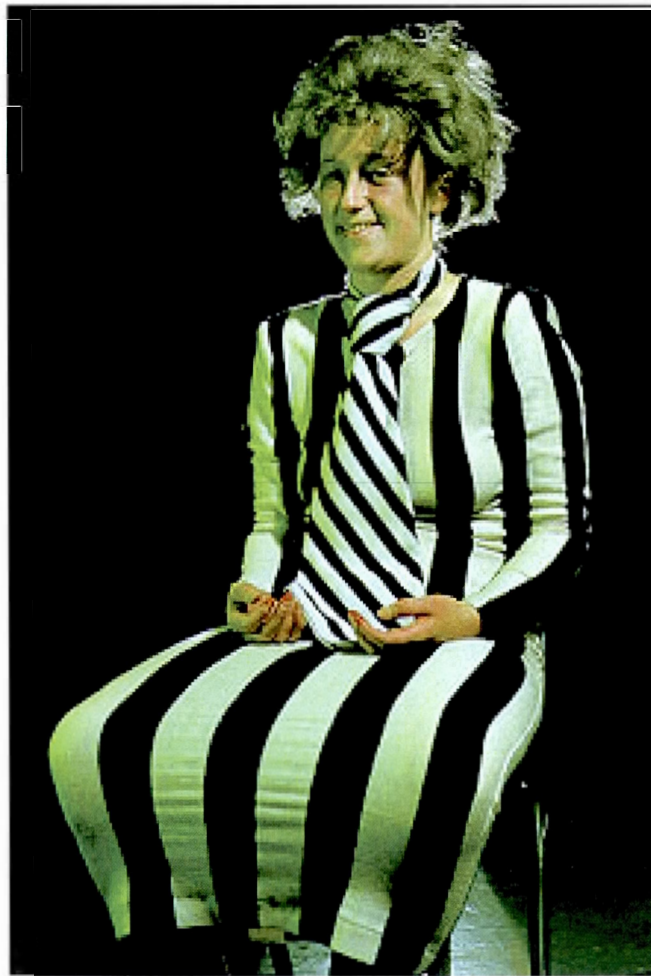


Figure 4.11

Cindy Sherman, *Untitled #138*, 1984, photographie couleur, 180,3 x 123,2 cm.



Figure 4.12

Cindy Sherman, *Untitled #276*, 1993, photographie couleur.





Figure 4.13

Cindy Sherman, *Untitled #299*, 1994, photographie couleur, 124,1 x 83,7 cm.



Figure 4.14

Cindy Sherman, *Untitled #282*, 1993, photographie couleur, 231 x 155 cm.



Figure 4.15

Le Caravage, *La Tête de Méduse*, 1598, huile sur cuir marouflé sur un bouclier en bois de peuplier, 60 x 55 cm, Galerie des Offices, Florence.



Figure 4.16

Valie Export, *Action Pants : Genital Panic*, 1969, photographie noir et blanc, 165,6 x 125 cm.